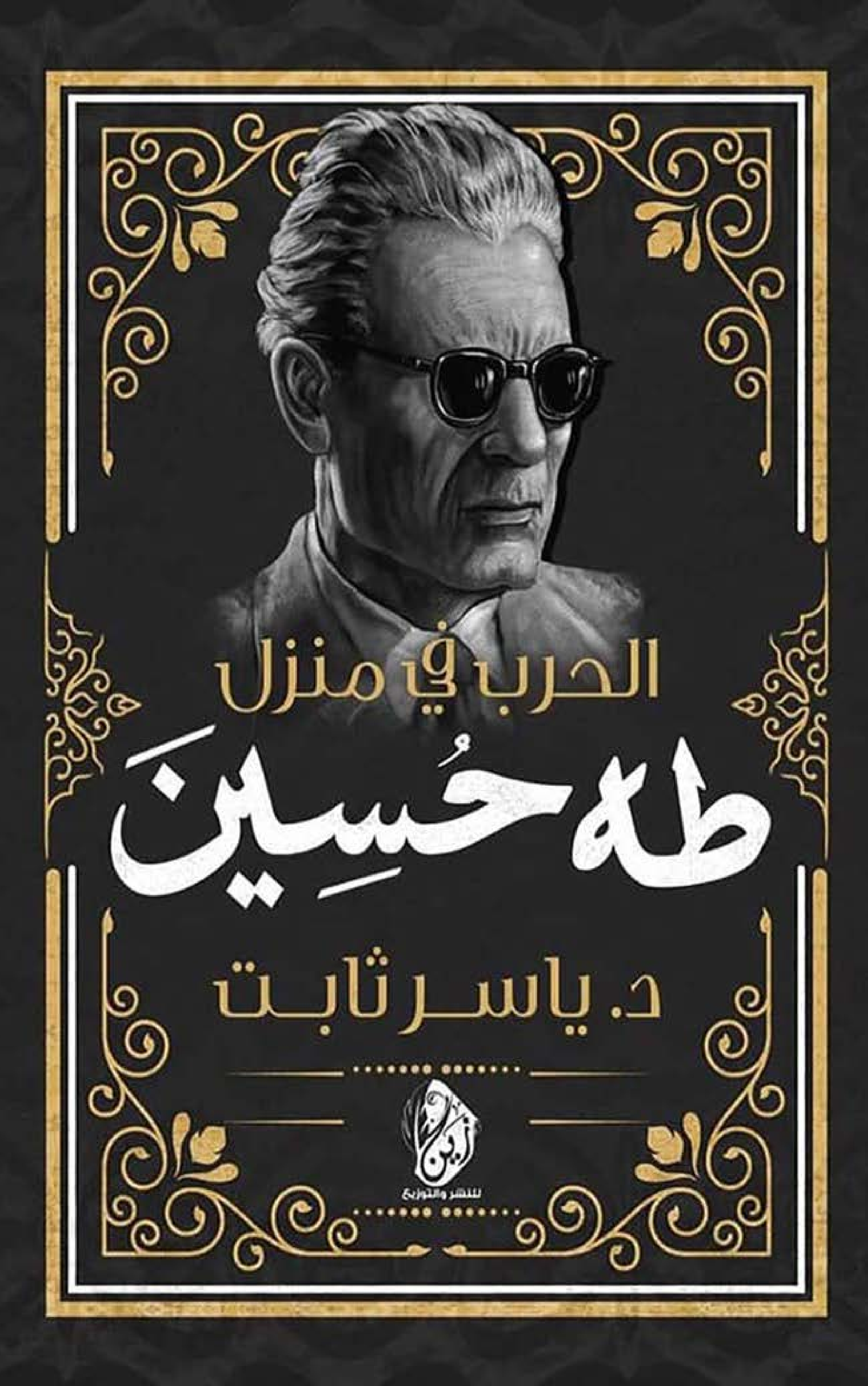

الحرب في منزل
طه حُسينَ
د. ياسر ثابت
للنشر والتوزيع

الحرب في منزل طه حسين

الحرب في منزل طه حسين

نقد أدبي

د.ياسر ثابت

تصميم الغلاف: محمد دربالة

رقم الإيداع: 7496 /2019

I.S.B.N:978- 977-6640-60-3

الطبعة الأولى 2019م



الإدارة: 17 ش عزت باشا المطرية، القاهرة.

المدير العام: آية سعد الدين

مدير النشر : د. رامي عبد الباقي

هاتف: 01099387500 - 01147633268

E – mail:zeinpublish2017@gmail.com
Facebook: Zein Publish

د. ياسر ثابت

الحرب في منزل طه حسين

نقد أدبي



المقدمة

اكتبوا، تصحوا.

وأنت حين تقرأ أو تكتب، تفكرُ وتتدبَّر، وتدفع ظناً بيقين، حتى تنتهي إلى مقطعٍ من الحق، وتقف على مطمئنٍ من الرأي.

وحدها الكتابة تجترح الأسئلة وتطرق الأبواب محاولةً أن تعيد توازن هذا الكون المرعب. وفي تجربة الكتابة، على طمعٍ تغوي الحياة، كأنها الخلود.

بالنسبة لكاتب هذه السطور، تبدو قراءة النص الأدبي سلطة أخرى يمارسها القارئ أو الناقد متكئاً على خبراته القرائية وثقافته الذاتية وذائقته الخاصة، وهي بالتالي محاولة لاستكشاف أوجه الجمال والنقص في الأعمال الإبداعية، لا يمكن القول بأنها محاولة تحتكر الحقيقة بأي حال.

أما النص الروائي المبتكر، فلا بدّ أن يكون حاملًا لحيويته ونضارته وجدّته، كما يجب أن يحافظ على عناصر تشويقه الداخلية وإيقاعه الخاص، وأن يتجنب التكرار والجفاف والسرد الميكانيكي الرتيب.

من شروط الكتابة الجيدة أن تتعدى حدود الكاتب وتتجاوزها، لتتفحص وقع العبارة في ذهنية المستمع، فترى مدى انسجام الفكرة التي تحملها الكلماتُ مع جملةِ استعداداتِ جمهور القراء ومع عاداتهم وتوجهاتهم العقلية والأخلاقية والمعرفية والوجدانية.

إن حرفاً لا يُقْرَأ، لهو حرفٌ يقتلُ كاتبه. من هنا تأتي أهمية اعتناء الكاتب بحروفه، واهتمام القارئ بتلك الحروف.

في كل الأحوال، ينبغي على القارئ الحصيف أن يتمتّع بذخيرة الناقد المؤهّل، من ثقافة وعمق وإحساس، ليُفرّق بين الغث والسمين. وربما يتعين عليه أيضاً الإقبال على الروايات والقصص، بلا شوكةِ المناهج أو سِكّينِ النظريّات، فيغترف منها ما يشاء.

أما الكاتب فإن عليه مهمة الإبداع مع واجب الإتقان. فإن كتب، تعيَّن عليه أن يخط بقلمه ببراعة محترف ومهارة صانعٍ مجدد، بكامل الهالة الفريدة التي تحيط بالحكواتي، ثم يرى الأثر الذي يُحدِثه كل مليمتر تعديل يجريه في ترتيب نصه الإبداعي.

في رأينا أن المبدع الحقيقي صوتٌ عَصيٌّ على التصنيف ودقيق الفروق إلى درجةٍ يستحيل معها دمجه في النقاش «مع أو ضد». إنه كاتبٌ خارج الفكر الكسول، يبدع حتى وإن كتب دون استعارات، وينتمي إلى سلالة إنسانية نبيلة في طريقها إلى الزوال.

«نكتب للتخلُّص من ثقل يُطبقُ علينا» يتحدث الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله في لحظة تتويج رائعة بجائزة بوكر العربية عام 2018، «لكن ما يحدثُ أنك ككاتب تكتشفُ حين تخرج من عمل كهذا أنكَ أضفتَ ثقلًا جديدًا على جسدك وروحك، لأنك أدركتَ المعضلةَ، أو الكارثةَ أكثر».

وللحق، فإن حِرفة الأدب مازالت حية. هناك من إذا كتب دلَّ على مهارة الصانع في اشتغاله على نسيج النص. أما النقد الأدبي، فلا يوجد ورثة حقيقيون لجيل النقاد الكبار، رغم وجود اجتهادات تستحق التقدير، لكنها تظل جهودًا فردية دون مستوى الطموحات.

يبقى أن خصائص كل عملٍ فني متكامل يعتمد بعضها على بعض ولا يُفهَم بعضُها إلا في ضوء بعضها الآخر.

الإعجاب لا يمنعُ الفطنة.

إذ تميل الرواية العربية، اليوم، إلى تجاوز السرد المعهود. يسعى بعض هذا السرد إلى أن يرتقي فنياً، ببناء عالم روايته، إلى مستوى إنساني عام، في حين لا يكترث بعضه الآخر -وهو الأغلب الأعم- بعملية البناء الفني ومقتضيات السياق السردي، من حيث علاقته بالزمان والمكان.

وربما جاز القول إن ثقل الأحداث وكثافتها، من جهة، وتعقيدات الوضع المعيش وفداحته، من جهة أخرى، دفعا إلى سردٍ مفتوح، يتجاوز قيود الشكل الروائي. وإذا كانت بعض الأعمال الإبداعية جنحت إلى «الديستوبيا»، فإن أعمالًا أخرى مالت إلى حِداد المثل الأعلى، واليوتوبيا، التي تحلم بمثاليةٍ مفرطة.

استطاع البعضُ تشييد عمران استثنائي يتسم بالرشاقة، في روايات تتمرد على السائد المألوف، وتمكن آخرون من«أنسنة الأشياء» واستنطاق الجمادات أو النطق بلسانها، ببراعةٍ وإتقان.

إن الثقافة هي ذلك الفضاء الرحب الذي يتسعُ لغاياتٍ ومقاصد إنسانية مختلفة، طبيعية كانت أم إبداعية، وتُحدِّد الثقافة اختلاف مستويات الرُّقي

والإبداع الفردي من مجتمع لآخر. من هذا المنطلق أخذنا الإسكندرية مثالًا على المدينة التي شكّلها التنوع الثقافي الفريد، ورسمنا صورتها عبر عيون المبدعين والباحثين والمقيمين الأجانب، منذ الاحتلال البريطاني لمصر وحتى مطلع ستينيات القرن العشرين.

إن نسبة نصوص معينة إلى مؤلفين يمنح تلك النصوص سلطة ما. غير أننا نهتم هنا بالنص أكثر من تأثرنا باسم كاتبه. فالمجد الذي يمكن أن يتحقق للكتابة، أي كتابة، هو أن تنتسب إلى ما يدوم ويبقى. لا تنفتح الكتابة على هذا الأفق القصيّ إلا إذا تقدَّمها ما يسميه المتصوفة «صدق الطلب»، وتقدَّمها ما يسميه نيتشه بمعاناة المعرفة.

هنا، في الكتاب الذي بين أيديكم نعيد قراءة نصوص إبداعية مختلفة، ونزور التاريخ والجغرافيا، كما هي الحال في الفصل الخاص بأجانب الإسكندرية، ونطلق سراح النصوص والمساجلات الأدبية المعتقة، التي تتسم ببراعة السرد وبذخ الخيال، ونعيد قراءة روايات عن البصيرة والروح والحساسية تجاه العالم، ونفتح ملفات فكرية وثقافية تختفي فيها حواجز اللغة والزمان والمكان، وننهل من المعرفة ما استطعنا، لتكتمل فكرة النقد مع الإبداع، وتتكامل أسئلة الحاضر مع استقراء صفحات الماضي، في تطوافٍ لا يخلو من التذوق والتأمل والتفكُّر.

ومعلومٌ أن الثقافة المصرية ازدهرت خلال النصف الأول من القرن العشرين حين كانت نشاطًا خاصًا تنهض به الجماعات والأفراد، ولا تشارك فيه الدولة إلا بقدرٍ محدد في ميادين معينة.

وربما كان هذا أحد أسباب توهج الثقافة والمثقفين في النصف الأول من القرن العشرين، كما سنلمس عبر صفحات هذا الكتاب.

أتمنى لكم قراءة تجمع بين الفائدة والمتعة.

ياسر ثابت

القاهرة

19 مارس 2019

Email: yasser.thabet@gmail.com

القسم الأول: الكتابة الآن

«عائلة جادو».. التحذير الأخير!

«نحن لا نعرف أبدًا من أين تأتي الروايات: الأمر ملغز كثيرًا»[1]

من ذا الذي يخبأُ النهرَ في جرارٍ مثقوبة؟!

أنت الآن محاصرٌ بالجثث في مكانٍ متجهم لا نافذة له ولا باب. وسط هذه المقبرة البشرية المسكونة، التي تحوي أبشع المناظر المحتملة، وأكثر الروائح الخبيثة نفاذًا، ستمتد يدٌ ما من العدم لتهديك نص النصوص: «عائلة جادو».

هذه هي الأجواء الميتافيزيقية التي تحيط بك وأنت تطالع هذه الرواية الملحمية الفذة للروائي أحمد الفخراني، بكل ما فيها من تحولات وانعطافات بل وحوادث عاصفة، تقودك في النهاية إلى الكنز النفيس: الوعي.

في هذه الرواية الصادرة عن دار «العين» (القاهرة، 2017)، تطالع عبر 433 صفحة من القطع المتوسط ملحمة الخوف إذ يعانق الفلسفة. وبلغةٍ سردية رشيقة يلعب فيها الحوار دورًا حاسماً، وإيقاعٍ للتلقي يسمح بقراءة النص حد الاستغراق فيه، وبتكثيفٍ يُحمِّل النص أوجه تأويل ومقاربات متنوعة، يأتي الروائي بعمل إبداعي متماسك، لا يخلو رغم تراجيديته ودمويته من تعليقاتٍ وعبارات تدفع إلى الابتسام.

ببساطة، حملق أحمد الفخراني في وجه بلاده، الآن وفي المستقبل، ثم كتب رواية سوادوية بامتياز. رواية بها الكثير من التسجيل والإدانة عبر صورة متخيلة لمستقبلٍ لن ينجو فيه -ولا منه- أحد.

ولئن كان تصوّر رولان بارت يرى في السارد والشخصيات «كائنات من ورق»[2]؛ فإنّه يحتّم علينا الفصل بين المؤلف الحقيقي بوصفه كائنًا تاريخيًّا

---

[1] ماريا فارغاس يوسا: نحن لا نعرف من أين تأتي الروايات، حوار مع مجلة «لوبوان» الفرنسية، عدد 8 يونيو 2017، ترجمة: عبدالرحيم نور الدين، مجلة «الدوحة»، الدوحة، فبراير 2018، ص 65.

[22] رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، الدار البيضاء، 1988، ص 131.

حيًّا ذا كيانٍ نفسيّ، وبين السارد المتخيّل في النص ممثلًا «الصوت الذي يختبئُ خلفه المؤلف»[3].

بلغة السارد العليم وتعدد الضمائر، يقدم الفخراني عملًا روائياً رفيع المستوى، ورحلة تغوص في أغوار النفس الإنسانية، بكل تشوهاتها ولحظات جبروتها وضعفها، ليقدم لنا الرواية الأكثر صعقاً في عام 2017. رواية عن بشر وكائنات «كلما اقتربت أرواحهم من اليأس من الحياة، ظهر جوهرهم اكثر» (ص415).

إنها رواية يتماهى فيها الواقعي مع الغرائبي، والخيالي مع الواقعي، تأتينا على لسان «رزق» تاجر العبيد، مالك بطل رهانات المصارعة الشعبية «عبدالمولى» الشهير باسم «هركليز»، الذي يزعم «رزق» أنه أتى به «عبر رحلة شاقة إلى مدينة مسحورة في موريتانيا»، في حين أن «الحقيقة غير ذلك. اشتريته ببساطة وأنا على مقهى في المطرية، أدخن الشيشة، واخترتُ جسده من بين آلاف الأجساد والأسعار بعملة الإنترنت المشفرة» (ص 12).

هذه التوليفة الغنية من الأفكار والأماكن، أفسحت طاقاتها لحركة الشخصيات، سواء الأساسية أو الثانوية، وحتى المحكي عنها، لتقدم أنموذجاً سردياً قائماً على مرجعيات الزمان وتداولها ما بين ماضٍ وحاضر، وهي تتشابك مع عناصر الحكاية في سبيكةٍ واحدة.

«رزق» هنا هو أحد أبطال السرد الحديث، ممن «يجابهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لموضوعات الأسرة، والمجتمع، والدولة والقوانين.. من ثم يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل - الفرد والمجتمع لتغيير العالم، أو على الأقل «للحصول على زاوية من سماء فوق الأرض» برفقة حبيبة تشاطره مثله الأعلى»[4].

في رحلته وحديثه عن مشقة الوجود، يقدم لنا الفخراني الذات بلا رتوش، ويدلنا على ذواتٍ متوازية متشظية، تاهت في سراديب العنف البشري

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 175.
[4] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، 1987، ص 9.

والأسئلة الوجودية والماورائية. إنه يميط اللثام عن «تلك الكراهية المصبوغة بزيف المحبة، هي روح كل العائلات» (ص 81).

رائحة الخوف في كل صفحة، إذ نطالع: «أنظر إلى كنزي المخبوء، وأفكر في الرجل الذي كان يسأل بأدب: «هل تقبل أن تكون عشائي؟» أفكر لِمَ تحركتْ الضحايا إليه طواعية؟ أي غواية؟ هل يمكن لوم رجلٍ قدم عرضه دون إجبار؟ يُخبرهم أنه بأكلهم يحتفظ بجمالهم حياً داخله. وأفكر: أي فارقٍ بين الغواية والإجبار؟ سوط اللذة أم سوط العقاب؟» (ص 60- 61).

وهو يطاول في مقارباتٍ لماحة ذات السؤال الأزلي الذي يطارد البشرية المعذبة في تناوب أفراحها وأتراحها: كيف نتحمل عذابات الوجود؟

الإجابة كامنة، يمكن استقراؤها من تضاعيف النص، ومن خلال متابعة تلك المعادلة العصيّة على التوصيف، وهي معادلة الحياة بلا معنى والموت بلا ثمن. فهو يُنبهك إلى أنه «لا يمكن أن تعرف أثر الموت إلا على الوجه المحطم للنساء» (ص 72)، ويتحدث عن تجربة غسل الميت «جادو»، فيقول: «أدخل. جسده مسجى في وداعة. هذا الجسد لا يلوم أحدًا» (ص 74)، قبل أن يقرر «لا فائدة من قتل الموتى.. فليس لديهم ما يخسرونه» (ص 416).

إن تواطؤ الكتابة الواقعية مع الكتابتين العجائبية والتاريخية في هذه الرواية وغيرها، ليس سوى محاولة لتقديم مناظير متعددة لحقيقة واحدة، هي انهزام البطل أمام السلطة وغياب قدرته على الفعل، لتغدو البطولة الحقيقية في العصر الحديث منحصرة في القدرة على وضع حد للحياة أو الفرار من الموت[5].

يجنح الفخراني في روايته إلى تكثيف الحضورِ الحميميّ في قلب اللحظة المناسبة عن طريق آلة الاسترجاعِ المشحوذة دائماً بقوةٍ غامضة. وهو يترك شخصياته تخوض صراعاً قاسياً لا يلين، يشبه لعبة مدمرة ترمي الخاسر في جوف العتمة.

اتسمت شعريّة الكتابة في النص الروائي على مستوى التعبير والتشكيل بقدرٍ عالٍ من التماسك، وهو ما لا يمكن تحقيقه بسهولة في نصٍ تشتبك

---

[5] أسماء السكوتي، البطل في الرواية العربية الحديثة مهمش وممسوخ وغير قادر على الفعل، مجلة «الدوحة»، الدوحة، العدد 118، أغسطس 2017، ص 98.

فيه المسارات والخطوط بدرجةٍ معقدة أحيانًا. لغةٌ لا تشبه غيرها من حيث تكوينها الفسيفسائي القائم على التلوين والتعشيق والتكثيف. لغةٌ تشتبك مع القارئ وتهز وعيه وتفتح له أبواب رؤية تعبيرية ثرية يتعزز فيها المعنى ويتجسد.

براعة الوصف تتجلى بدون تقليدية، وإنما تشف عنها أوصاف السلوك لا الملامح، كأن يقول عن الشقيقات «ليلى، جيهان، سارة»: «الثلاث يتمتعن بكرامة ونبل الشقاء في العينين. والولد تائه في صراط مستقيم، لا يدخن، لا يسهر، لا يسكر، لا يشرب المخدرات، ولكنه كذلك لا ينبغ ولا يطمح ولا يشتهي» (ص 73).

هنا عالمٌ كاملٌ من التواطؤ، ينطلق من ثنائية القهر والخضوع، الأمن والفساد، وسط تساؤلات محيرة حول المعلوم والمجهول، بل برزخ الصحوة والمنام، حتى أن المعادلة السردية في مساراتها التفصيلية قريبة الشبه بحالة السرنمة الوجودية الوجودية التي نعيشها بواقعية تجعل اللا معقول.. معقولًا.

إنها رواية تقول لك إن أجمل ما في الحياة أن تخيط شباكًا من الأمل فوق بحرٍ من اليأس.

البطل هنا منكبٌ على ذاته، متمترسٌ فيها، يُمشّطُ شَعْرَ الشياطين ويُغنّي، قبل أن يبدأ رحلة ملاحقةِ كائناتٍ أسطورية، تعدو بسرعةٍ خارقة وضراوةٍ مخيفة، كأنما لم تروضها الأقدار. مطاردة تحبس الأنفاس، تحت شمسٍ حارقة اسمها الحقيقة، حيث لا وجود لشجرةٍ أو ظل، إلا عند خط النهاية. وأنت كقارئ تتابع ما يدور أمامك على شاشة هائلة، تستحسن الأكاذيب، ثم تخشى أن تكون وقائع. هكذا ستستمتع وتفزع من هذا الكابوس، الذي لن تنساه ما حييت.

وحين تطالع أحداث الرواية، تشعر كما لو أن الراوي يقول لك: «من المفترَض أنْ يكون هذا سرًا، ولكن لا أستطيع أنْ أُخفيه».

وأنت تنزع الأشواك الدامية من قدميك.. وتتبعه!

الألم يتراكم ويتراكم كقوس قُزح، وأنت تلتهم الصفحات وتتحرّق شوقًا لمعرفة الحقيقة أو بلوغ النهاية.

بقدر اقتراب الأدب من الأحداث الفارقة، التي غيَّرت وجه التاريخ، بلا تدليس في وقائعها، أو تجهيل بروح عصرها، يكتسب قيمته وتأثيره على الذاكرة العامة جيلًا بعد آخر. قد يساعد هذا النوع من الأدب في شرح شؤون البلاد والعباد، دون ادعاء وبأبسط لغة ممكنة. لا كهنوت في الأدب ولا حواجز تمنع الفهم العام مثل تلك التي يصطنعها دون مقتضى أغلب الذين يتناولون قضايا الشأن العام، كأنها أسرار خلف أبواب مغلقة يقف عليها حراس وحجاب.

وهذا بالضبط ما فعله الفخراني باقتدار.

بل إن أحمد الفخراني يطبق مع شخصياته مبدأ غوستاف فلوبير: في الرواية، يجب أن يكون الكاتب «حاضرًا في كل مكان، وغير مرئي في أي مكان». ستجدون الفخراني في كل مكان، ولن تجدوه في أي مكان. في هذا المنعطف، يختفي أحمد الفخراني في روايته بمهارة.

تحفل الرواية باستعاراتٍ ورموز ودلالات ذكية وإشارات سيميولوجية، وصور وحالات ومشاهد مشبعة بالالتباس والغموض، تعكس واقع نصٍ يتكئ على الخيال. استثمر الكاتب هنا مواهبه في الرواية والشعر، وكأنه خلق حالةً مسرحية، مسرحها في الهواء الطلق أكثر مما هي في قاعات مغلقة. الإحالات شاهد ثقافي مهمٌ، من الإشارات إلى «عواء» ألن غينسبرغ (ص 29) وكلمات رامبو (ص 27)، و«مراد بك» وزوجته «نفيسة البيضاء» (ص 18-28) مرورًا بشخصية «عبدالمولى» القريبة الشبه من بطل فيلم Gladiator (ص 14)، والباحث الأجنبي الشاب الذي تعرض للتعذيب، قبل أن ينتهي به الأمر جثة ملقاة في مصرف (ص 29)، وصولًا إلى «قضية عبدة الشيطان» في قصر البارون إمبان في تسعينيات القرن العشرين (ص39)، ومقال «الحل البرازيلي» الذي رآه البعض دعوة لتصفية أطفال الشوارع جسدياً أسوة بالبرازيل (ص76-77)، وتطبيق فكرة «الحل النهائي» (بمدلولها النازي المميت) «على الماركسيين المتخفين والظاهرين واللاماركسيين المسممة قلوبهم بهراءات الماركسية» (ص 99-100)، وتسريبات إدوارد سنودن موظف وكالة الأمن القومي الأميركية السابق (ص 50).

منذ البداية تحضر شخصية كارل ماركس، فهو يقول: «كارل ماركس لازال حياً، كالضجيج وعضة الناموس وعواء الكلاب الضالة في الليل، خافتاً كأعمدة الإنارة الذابلة، وكأكياس تطير في الهواء إلى اللاشيء» (ص 7)، كما

يشير إلى أن «الروائيين صاروا أكثر شيوعاً من فقراء الماركسيين» (ص 43)، و«جرثومة ماركس لا تموت» (ص 46)، وهو يحكي على لسان الجلاد «حمزة القسيوني»: «لو كارل ماركس اعترض على عبدالناصر، كان هيبقى مرمي هنا زي الكلب» (ص 52)، ويذكّرنا بـ«كوميونة باريس»، جنة الماركسيين المزعومة» (ص53)، ويروي لنا كيف «صفق ماركس مع الحشد مؤدياً معهم التحية النازية المضحكة» (ص 294)، قبل أن يسأل ويقرر «كيف نشفى من طاعون ماركس؟ أمل الفئران» (ص 46).

أما خاتمة الروائي، التي تتقدم بآيات الشكر والعرفان إلى قائمة طويلة من الشخصيات والأعمال الإبداعية من بينهم رامبو وفريد الدين العطار وحنة أرندت وإريك فروم وجاك دريدا، فلا تنسى أيقونة العمل ومحوره: «وإلى كارل ماركس طبعاً» (ص 436).

إنها كتابة عميقة الرؤية، نَسْغُها التاريخ والذاكرة، وثمارها عالم روائي محبوك بطريقة تحفّز القارئ على تتبع نسيج خيوطها الحكائية، ورصد التحولات الرّهيبة والمفارِقة التي تعيشها شخصيات الرواية؛ إذ نجد المحكيات النصية متشابكة ومدموغة بحس تراجيدي، لتتفْتح جسور حوار مع الذات التاريخية، لفهم ذلك التاريخ المنسي والمهمّش من الذاكرة الجمعية التي تستحضر الصراع السياسي-الاجتماعي والإبدالات التي شهدها الفضاء الروائي الذي تدور وتتبلور وتتطور فيه أحداث الرواية.

في قصره الفخم، يتسلى «مولانا» «نخنوخ الهواري»، والد «رزق» وهو «يسأل عن أفضل طلبات القتل التي وردتنا» (ص 43) باعتبارهم قتلة محترفين. إنه «رسول النزوات الذي لا يرغب في الشهرة» (ص 55)، أو القاتل المأجور و«منسق الانتخابات السري، مُعري المعارضين في الصحراء» (ص 55)، الذي سنبحث عن مصيره الغامض في فصول لاحقة.

كأنه صراعٌ على امتلاك كل شيء، ولو على حساب خيانة الذات.

تعامل أحمد الفخراني بوعي شديد وحرفية كبيرة ومهارة مع فكرة المزجِ بين السينما والتاريخ، مع إسقاطاتٍ سياسية نابهة، وظل في هذا كله وفياً لبراعة اللغة الشعرية، والجُمل القصيرة المكثفة/ محافظاً على الترابط الفني ووحدة الحدث وعدم تفرعه لأحداثٍ ثانوية لا تفيد.

ساعد ذلك على جريان الأحداث على نحوٍ انسيابي بدأ من اللحظة الأولى بشكل يجمع بين العنف والهدوء، فأنت ترى معه الدم والتوحش كأنه مشهدٌ مألوف غير منفر، وهذا يُحسّب للروائي بشكل كبير. الهدوء والبساطة، حتى في لحظات التوتر والخوف، أمرٌ غير يسير، لكن الفخراني يضخ في دمك كل الأدرينالين المطلوب لتقرأ وأنت تشعر بما هو أعمق من مجرد العنف أو التوحش. ومن واقع الحركة أو الصراع تتحرك الأمور وتراوغك المفاجآت والصدمات.

هناك صورٌ موسيقية رائعة لحركة وأصوات أبطال العمل الأساسيين والثانويين، مثل القاصر المحيرة «نورا» في كل تجلياتها الأولى والأخيرة (ص 399)، وكلمات عبدالمولى الأخيرة «بلغت تمام قوتي، ولا شيء أمامي سوى الفناء» (ص 394)، إضافة إلى موسيقى حقيقية مثل «البلاك ميتال» (ص 40) و«الدانوب الأزرق» لشتراوس (ص 42).

يسكب البطل ماء همومه في حوض هموم الآخرين، وهو يجسد لنا الهويةٍ الضائعة، وأنين الذات الجريحة، مع استلهام التراث الشعبي والتاريخي حيناً، والمراوحة بين الماضي والحاضر والوقائع والرمز حيناً آخر.

يقول:

«لا أتذكر طعم الهواء الحقيقي قبل أن أقرر أن التبغ هو أفضل وسائل التنفس، السجائر عظيمة، لأنها تجعل موتك على حسابك الشخصي، ولا تحمل في طريقك إليه حقدًا تجاه أحد. رغم ذلك نحن منبوذون. سنطارَدُ يوماً بالحصى في الأزقة، وسنُحتَجز في مشافي عقاب» (ص 16).

قرب النهاية بقليل، ينعطف النص الروائي بنا في اتجاهٍ آخر نحو سلسلة من الأحلام والكوابيس، تتكشف فيها تفاصيل مهمة عن شخصيات الرواية وأفكارها ومشاعرها.

كواحدةٍ من مفاجآته وغرائبياته التي لا تنتهي، يشهد البطل السارد اللقاء الأخير بين «ماركس» وزوجته «جيني» عند بوابة الفردوس، قبل أن يسمع صراخ «ميخائيل باكونين» وعناده: «سأجد الجنة»، وسؤاله الختامي للشاعر «دانتي» صاحب «الكوميديا الإلهية»: «بأي ذنبٍ استحققنا الجحيم؟» (ص 433).

يفتح الروائي هنا مظلة اللغة الشاعرية على فضاء إنساني أكثر اتساعاً، مع إشارات فلسفية تحمل القارئ على التأمل واستعادة ومضات معينة في هذه الحكايات المتشعبة.

الرواية عند أحمد الفخراني ليست فكرة، بل معنى شامل وبناء متكامل، وتحذير أخير لمن شاء، وهو هنا يُضفِّر رأيه عن الموت والحياة في سلاسةٍ مفزعة، تستحق القراءة والدهشة معاً.

«فيدباك».. دمٌ أفسده الاحتقان!

«وإنما الكربُ الذي يختم على القلوب، ويأخذُ بالأنفاس، النادرةُ الفاترةُ التي لا هي حارةٌ ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط، وإنما الشأنُ في الحار جدًا والبارد جدًا»[6]

بعضُ البوحِ ملاحظات انتحارٍ كبيرة.

وفي شجرة العائلة، قد تختلط الجذور بالسموم، التي يتغذى عليها اليأس، ويمكن للموت قراءتها بسهولة. وبينما يحتاج كلٌ منّا إلى مساحة خاصة به وحده، مساحة يستر فيها عيباً أو يُخفي فيها سرًا أو يجتر فيها ذكريات حلوة ومُرّة، هناك من يشفي روحه فتح جرة الذكريات بل وكسرها!

«أمي لسانها كالمضرب، لا يرحم أحدًا؛ كبيرًا كان أو صغيرًا. والحق أقول، كُلنا بلا استثناء ورثنا حِدة اللسان من أمي، ولكن بدرجات متفاوتة! » (ص 76).

«وأنا في دكان أبي، قبل أن يترك مهنته، ويستريح في البيت، ظلَّ أبي مستريحاً في البيت أكثر من خمسة وعشرين عاماً، تخيلوا معي؛ رجلٌ قابع في البيت، فقط يأكل وينام، لخمسة وعشرين عاماً! » (ص 77).

هكذا تحكي «هُل»، إحدى بطلات رواية «فيدباك» عن أمها وأبيها. أما شقيقتها «كربوناتو» فتقول في موضعٍ آخر:

«كان أبي وأمي محيط عكننة، لا يكفّان عن الشجار، ليلًا أو نهارًا حتى في الأعياد والمناسبات، بل للصدق؛ أبي وأمي ينتهزان تلك المناسبات لتحسين مواهبهما الشجارية، وإثارة حالة من الاكتئاب تطول كل من في بيتنا أو يمر به» (ص 107).

في رواية سناء عبدالعزيز، الصادرة عن دار «بتانة» (القاهرة، 2017)، والحائزة على جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي الدورة السابعة

[6] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، تقديم: د.عبدالحكيم راضي، ج 1، سلسلة الذخائر، العدد 85، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 145.

2017، نطالع بافتتانٍ لا يخلو من شعورٍ بالصدمة، سيرة عائلة تنتمي إلى عالمنا اليومي المعيش، رغم غرائبية الكثير من تفاصيلها المضحكة المبكية. أنت الآن بين يدي «بنأة»، و«قُهر»، و«أحمر»، و«دقدق»، و«هُل»، و«كربوناتو». «ست بنات بلا ظهر» (ص 111)، يحكين كُلَّ شيء ويَسترجعن مع الحكايات أنفسهن الضائعة.

«بعد لف ودوران، جابت كل واحدة فينا عريسها في إيدها، تزوجت أنا زميلي في شركة بيبسي، شكله ابن ناس، غير أنه من نفس الشاكلة التي كنت قد رفضتها من قبل، لا لون لا طعم لا رائحة، لم يعد ثمة مجال للاختيار؛ كل الطرق تؤدي إلى روما!» (ص 53).

تبدو هؤلاء النساء معنىَ غائرًا في تفاصيل الظمأ. يتجردن من ملح الأحزان، بحثاً عن لحظات سعادة خاطفة. في صَمْتٍ تَسْقُط مِنَ الماء أسرار المطر.

في الصفحات الأولى، تحيا البطلة الأولى للرواية بين عالمين، وتصارع للتحقق والوجود بين مستويين من الحياة فرضتهما عليها ظروف عملها، فعاشت بين الواقع وصعوباته ومشكلاته، وبين العالم الافتراضي الذي تتعرّف على الناس فيه من خلال كلماتهم وعباراتهم المرسلة عبر مواقع التواصل المختلفة، حتى ينتهي بها الأمر في ذلك الانتظار المرير لردود الفعل سواء في حياتها الخاصة أو حياتها العملية التي تبنيها بمشقة درجة فدرجة.

بطريقة المقاطع القصيرة، ومن خلال استخدام أسلوب «تيار الوعي» الذي يقوم على حديث الشخصية بنفسها عن نفسها، واسترجاعها لأحداث خاصة بها أو بمن حولها، تُقدم الرواية نفسها للقارئ، ولا تقتصر على حكاية بطل الرواية «س» عن نفسها، بل تمنح أصواتاً لأخواتها الذين منحهم أبوهم أسماء رمزيّة فوجدنا «بنأة»، و«قهر»، و«أحمر»، و«دقدق».

تستعرض البطلات/ الضحايا هشاشتهن، كلوحاتٍ فنية غامضة، برعونة من لا يملك شيئاً ليخسره. هذا الوعي الشقيّ، لا يخفي حقيقة أن المرأة هنا هي السيدة التي لها أسماء واضحة، في حين تتوارى أسماء الذكور عادةً، كما أن هناك انتصارًا، يصل إلى حد الانتقام من هؤلاء الذكور، عبر النيل منهم، وإهانتهم، كما نرى في علاقاتٍ كثيرة في النص الروائي.

هناك دائماً مشاعر متناقضة تعتمل في نفوس بطلات الرواية. كل أختٍ ترى نقائصها في مرآة بقية أخواتها، مثل دمٍ أفسده الاحتقان. تقول «كربوناتو»:

«لم أكن في تفوق «بنأة» في الدراسة، والحقيقة لا أحد من أخواتي لحقها، فيما عدا «قهر»، التي كانت تناضل كمتسابق في سباق ملتهب، غير أنها، وهذا هو المهم، حصلت على شهادة جامعية، وكانت أوّل فرد في أسرتنا يدخل الجامعة، بعدها، وبحكم السن دخلت «بنأة» الجامعة وأصبح أبي لديه بنتان جامعيتان» (ص 108).

هذه هي الفتاة التي تقول عن نفسها: «أصبتُ بشلل الأطفال، كانت إحدى ساقي تنمو بشكل طبيعي، بينما الأخرى عالقة» (ص 110).

مثل روحٍ مدفونة في الجدار، تقول «هُل»:

«أنا الآن بموجب هذه الورقة أبلغ السادسة عشرة، تزوجت عم حمدي، ولم نكمل عامنا الأول حتى أنجبنا طفلًا، جميلًا كأمه، ومريضاً كأبيه.

«كان حمدي مصاباً بمرض خبيث، وكنت أرى تساقط شعره فوق الملاءات الجديدة، عروسة بقى! فأنكمش في نفسي، ورغم كم الركلات والصفعات التي تلقيتها من أبي وأخي، صممت على الطلاق. مسحتْ أمي بي البلاط، كانت تكبش شعري بكفّيها وتريه لي عندما ينخلع في يدها، وتحرقه على عين البوتاجاز حتى تظل رأسي تأكلني طوال الليل، ولكني كنت أقشعر عندما أتخيل أنني سأنام بجانبه يوماً آخر، الضرب أهون!» (ص 77).

كفأسٍ تشهق لها الشجرة، تقول «أحمر»:

«وجهي أبيض كالشمع، على عكس أخواتي الخمس؛ فألوانُهن محايدة، وأخونا الوحيد لونه أغبر من لفحة الشمس، يعمل نجارًا؛ نجار مسلح، فعلى الرغم من أنه كان يعد بالكثير؛ تراجع أداؤه بشكل غريب وهو في الصف الثالث الإعدادي، أهمل دروسه وبدأ يتغيب عن المدرسة، ويلقي لنا في مدخل البيت بجوابات الرفت، يئس منه أبي بعد أن طرده من البيت آلاف المرات، وفي النهاية سلّمه لمقاول في عزبة الأطاوي ليعلمه النجارة» (ص 95-96).

تضم «قُهر» الرجاء إلى لائحة أمنياتها، وهي تقول:

«لم يكن يروقني هذا الاسم مطلقاً، رحمة الله على أبي، اعتاد أن يبتدع لنا أسماء كتلك، ليس بوسعك الاختيار، نأتي إلى هذا العالم محملين بكل شيء سلفاً، وليت الأمر يقتصر على مصيبة الأسماء التي لاتعجبنا، كل ما حولي لا يعجبني، أكرهه بدرجة مخيفة، أبي لا يهمه سوى أن أواظب على دفع الشهرية، والسماء لا تعطيني إلا بالكاد، أعرف أنني لا أملك وجهاً جميلاً كبقية إخوتي، وإن كنت كما يقولون: مقبولة.

«رأسي لا تعمل جيدًا، والمدرسون السفهاء لا يرحمونني عندما أخطئ، يخرجون من فورهم من الفصل ويعودون بأختي «بنأة» التي تصغرني بعامين، لتحرجني أمام الجميع، وتجيب بدلًا مني» (ص 49).

المنذورات للأسى، يَفُكُّ القدر أَكْفانَهَنَّ على مَهل، لكنهن وهن في رحلة الموت البطيء لا يتخلين عن لعنة المقارنات.

«كل إخواتي تزوجن في سن صغيرة، وبقيت أنا و«بنأة»، ولكنها كانت في الوضع الأفضل، دائماً ما كانت بزيفها في الوضع الأفضل، فهي التي تطردهم، لا ترغب في الزواج، تغذي قلبها بتلك الخيبات مع رجال من المستحيل أن تتزوجهم، الغبية تعطيهم أدوار البطولة وهم لا يصلحون حتى في دور كومبارس، صحيح الحلو ما يكملش يا ولاه!» (ص 51).

ما أرق معالجة مسألة الحُبّ، عن طريق رواية متعددة الأصوات، تكشف النقاب عن كل ما يُخفيه المجتمع.

تتكرر الأغاني والأمثال الشعبية والاقتباسات الشعرية على امتداد صفحات الرواية (146 صفحة)، ومن ذلك ما نطالعه كالتالي:

«كنا في شقتنا القديمة في بيت أبي، وكنت أسخِّن له العشاء، وكان هو يستحمّ، فأخذت أدندن بأغنية فايزة أحمد:

حبيت قليل الخير

باعك ولاف ع الغير

في حي غير الحي

خرج «واو» من الحمام ورغوة الصابون ما تزال على وجهه الذي شحب بشكل مفاجئ:

- انتي ليه بتغني الأغنية دي؟ - يعني إيه ليه؟

وقتها، أحسست بنغزة في قلبي، ما الذي أوجعه في أغنيتي؟، ربمّا لمست وترًا حساساً، رحتُ أتتبعه حتى تيقنت من خيانته» (ص 104- 105).

تخوض النساءُ التجارب الموجعة كأنها أقدارٌ محتومة مخضبةٌ بالعويل، ليكون اختيارُ الألم كإعدادِ وصفةِ حلوى خاطئة.

البحث عن «إبراهيم إكا»!

يقول نجيب محفوظ: «حُبّي وارتباطي بالقاهرة القديمة لا مثيل له. عندما أمرُّ في المنطقة تنسال عليَّ الخيالات، وأغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حيّة أثناء جلوسي في هذه المنطقة. يخيّل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس. والجمّالية بالنسبة إليّ هي تلك المنطقة».

تتوثق العلاقة الإنسانية بالمكان من خلال الدور الذي يقوم به كل من شقي العلاقة (الإنسان-المكان) للآخر. المكان يكشف عن شخصية الإنسان، وذلك لأن الإنسان يعطي للمكان قيمته "إذا كان المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته الشخصية"[7].

وفي حُبِّ سيرة المكان، ها هو سليمان القلشي يؤرخ بمحبة كبيرة عن مدينته قويسنا في روايته الأولى، التي تحمل عنوان «إبراهيم إكا» (دار دلتا، 2018). يغوص هذا الروائي في أعماق قويسنا، إحدى أهم مدن محافظة المنوفية، التي اعتبرها مثقفو المدينة هبة محطة السكة الحديد، تماماً كما اعتبر هيرودوت مصر هبة النيل.

الكاتب هنا مسكون بهاجس المكان. وكأنه يخشى تلاشيه. تتحدد صورة المكان من خلال العلاقات الاجتماعية التي تجمع بين ساكنيه، وتتدخل عوامل طبيعية وجغرافية وتاريخية واقتصادية في تحديد طبيعة هذه العلاقات، وعندما نستحضر صورة تجربتنا الحياتية نستحضر شيئاً من صورة هذا المكان وسيرته، وهذا ما يفعله سليمان القلشي عبر صفحات روايته البالغة 360 صفحة من القطع المتوسط.

تتسرب قوة المكان وسيطرته إلى روح النص، كما يقدم النص الروائي مجموعة من الإشارات والعلامات المكانية، التي تلعب دور المحدد والضابط

---

[7] محمد الباردي، الرواية العربية الحديثة، دار الحوار، اللاذقية، 1993، ص 232.

للمكان المتخيل تساعد في تكوين ما يشبه السيمترية للمكان محتضن الأحداث[8].

تنطلق الرواية، إذن، من قويسنا، التي كانت على موعد مع حدث تاريخي في تسعينيات القرن العشرين، بعد أن قرر رئيس الجمهورية زيارتها، ضمن جولاته الميدانية لزيارة المواقع الصناعية وافتتاح مصانع جديدة.

تدور أحداث الرواية التي تتكون من 30 فصلًا يكمل بعضها الآخر، وأحياناً يرسم كل فصل منها صورة لمشهد حياتي مختلف، في تسعينيات القرن العشرين، في مدينة قويسنا التي يمر بها خط سكة حديد القاهرة-الإسكندرية موازياً لطريق القاهرة الإسكندرية الزراعي، وكلاهما كان سبباً في إعمار هذه المدينة ونشأتها.

«إبراهيم إكا» رواية تمردت على التناول السطحي للإطار التاريخي، خالقة رواية تستثمر التاريخ كمقوم من مقومات الكتابة الروائية، صائغة تاريخها السردي من عمق التجربة في كيفية التعامل مع المعطيات التي تخدم البناء الروائي دون السقوط في الرواية التاريخية.

والرواية زاخرة بالحكايات، التي تجمع بين الطرافة، والخصوصية، وثقافة التطفل والنزعة التلصصية، والمفارقة والسلوك الإنساني البسيط والغريب، الذي لا يخلو من فكاهة، تعبر عن روحية الكاتب، وعلاقته مع المكان وأشخاصه، إذ يركز الكاتب على الصدق في العلاقة مع الواقع، ومع القارئ بغية إيصال روح المكان الخاص، وجعل القارئ قادرًا على معايشتها، وتمثلها، وهذه الحكايات تذهب تارة نحو الماضي، فتستحضر شيئاً من طرافة حكاياته، وطرافة بعض شخصيات هذا القارئ، وتارة تذهب نحو الراهن لإظهار كيفية تعامل الإنسان في قويسنا مع بعض الأشياء والمواقف الجديدة نظرًا لما تنطوي عليه هذه الحكايات من مفارقة أو بساطة.

البطل هنا رجلٌ عادي، يعمل ماسح أحذية، من مدينة حديثة التمدن تعد نسيجاً اجتماعياً مختلفاً ومختلطاً ينشأ عنه مدينة ذات تركيبة

---

[8] د.مصطفى الضبع، استراتيجية المكان: دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2018، ص 65-66.

اجتماعية خاصة يستطيع الكاتب ببراعة أن يدير أشخاصها ويوظفهم بواقعية شديدة.

اختار القلشي بطله بعناية، قدّم له بتوفيق بالغ، حالة من التعايش والانسجام التام تعيشها مع البطل «إكا»، ابن عم حسن بائع الحلوى وابنته اللطيفة الجميلة ليلى وزوجته الغليظة «لظيمة»، ثم ها هو يختار مدينته المحببة إلى قلبه التي نشأ وتربى فيها لتكون نقطة الانطلاق لبطل روايته وكذا محطة الكاتب نفسه نحو عالم الرواية.

إدارة القلشي للحوار بين أبطال روايته وخاصة فيما يتعلق بالسياسية تؤكد أننا أمام كاتب يتمتع بخيال ثري، ومن ذلك حوارات نعيم حلاوة السياسي الكبير، وشحاتة الطماع، حتى أسماء الشخصيات كان للخيال دور فيها، فمن يعي معنى «لظيمة» زوجة البطل غير كاتب أراد أن يوصل صورة ذهنية معينة عن بطلة غليظة اللقب واللسان عبر اسمها وهو اسم كفيل بأن تصل رسالته للقارئ.

يقرر ماسح الأحذية بطل الرواية «إبراهيم إكا» أن يرشح نفسه لانتخابات المحليات بعيدًا عن الحزب الحاكم، معتمدًا على ذاته وسمعته وحبه للمغامرة، وعلاقاته بالشباب، لكنه لا يدرك ما سيجلبه عليه «طيشه» وتفشل زوجته القوية في ردعه ولا يستطيع لسانها السليط أن يعيده إلى رشده.

تبدأ الرواية من حيث تنتهى الأحداث يجيد الكاتب لعبة «الفلاش باك» وينجح في فصليه الأولين «موعد مع الرئيس»، و«شيء مريب يحدث» في لفت انتباه وأخذ عقل القارئ الذي يستشعر خطرًا يداهمه للوهلة الأولى، لكنه ما يلبث أن تهدأ أنفاسه لأن الكاتب سرعان ما يهدئ من روع قارئه بتقديم اجتماعي لطيف لبطله «إبراهيم إكا».

اختار القلشي مدخله بعد تلك الهزة لطيفاً اجتماعياً ليخلق حالة من الانسجام بين القارئ والبطل الذي اختاره بعناية، وهيأ له الجو العام بتوفيق بالغ، ووصف بيئته وحال أبيه وحاله هو مع زوجته السليطة بتأن، وحبب جمهوره في ابنته الجميلة ليلى قبل أن يطرقوا باب روايته.

وفى طريقه لأحداثه بروايته الشيقة نجد أن القلشي يوثق لأحداث وأماكن في مدينته الأثيرة إليه بلغة متدفقة سلسلة وسهلة، فها هي مكتبة قطب

الشهيرة تجد لها مكاناً في الرواية الاجتماعية، ثم يعرج على حادث الحافلة الشهير الذي التهم قطار قويسنا من كانوا فيه من عمال المنطقة الصناعية.

ولأن القلشي يكتب عن عوالم خبرها جيدًا وعاش فيها وخاض غمار معاركها، فإنه يرسم لنا ببراعة نمط حياة أهل مدن الدلتا، وتحديدًا أولئك الذين لا يعملون في مهنة الزراعة، ويحكي كيف أن مجموعة من الموظفين الذين خرجوا على تقاليد أهلهم الزراعية وعملوا في «الحكومة» شكلوا مدينة وساعدها على ذلك «السكة الحديد».

بحكم عمله في الصحافة الإقليمية لسنوات كثيرة، نجح القلشي في تصوير الحالة السياسية للمنوفية في تلك الفترة، وقدم شخوصاً ربما صادفت أحدنا يوماً لكن قدرته على صياغة الحوار بإتقان جم ساعدت كثيرًا في تخيل كل هؤلاء يعيشون معنا حتى ولو لم نعاصرهم، وصور عالمًا مختلفاً هو «الصحافة الإقليمية».

ثم ها هو يقتحم عالم انتخابات المحليات؛ إذ عمد القلشي إلى توثيق واحدة من أغرب الانتخابات التي كانت تشهدها مصر في الخفاء وبعيدًا عن أعين الشعب الذي كانت تعتبره الحكومة والحزب الحاكم وقتها غير مهتم بما يدور، ينقل كواليس عالم عاش فيه، وخالط أهله، بخياله الواسع يدير معركة وكأنه على قمة السلطة وأمين تنظيم لحزب حاكم بالفعل.

خلال رحلة إكا للبحث عن مكان في المجلس المحلي يصادف شخوصاً كثيرة: مصطفى علوان الصحفي المحلي، صاحب الجريدة الشهيرة في المنوفية، ومن خلاله يبرز سليمان الدور الذي تلعبه الصحافة الإقليمية، التي كان لها تأثير في بيئتها أكبر بكثير من صحف القاهرة، تلك الصحافة التي تعتمد على مجموعة شباب يستغلهم أحياناً أمثال علوان لتحقيق مآرب شخصية، لكنها في النهاية تؤثر في محيطها أكثر من غيرها.

رغم قدرة إكا الفائقة على التواصل مع المسؤولين وحل مشكلات وهموم أهالي قويسنا، فإن الكاتب يضعه مرتين في اختبار صعب مع الأجهزة الأمنية، الأولى حينما خاض معركة القطار السياحي، ولعل المؤلف أراد أن يتيح فرصة لإكا للتواصل مع ضابط المباحث يوسف، الذي سيساعده فيما بعد في حل عقدته الكبرى، والثانية لقاء من نوع خاص مع رجال الأمن الوطني.

كل شيء مقصود لا وقت للصدفة، فترتيب الأحداث تم بعناية خاصة، حتى ظهور ذلك الشخص البغيض شحاتة النمس الذي غالباً ما يحاول إكا وأمثاله البعد عنه في مجتمعنا، لكن المؤلف زرعه ليبني عليه العقدة الكبرى. وشحاتة شخصٌ يمتلك موهبة كبيرة في كتابة الشكاوى، شخصية لا تملك إلا السواد في قلبها، لا يحب إلا نفسه، رسم المؤلف دوره بعناية بالغة ونجح خلال الأحداث في خلق حالة من الكره بين قراءه والنمس، كان سببها حبهم لإكا الذي أظهره الكاتب بصورة لا غبار عليها سائرًا نحو تحقيق حلمه.

استفاد القلشي أيضاً من السياسيين الكبار الذين تزخر بهم المنوفية في حقبة سياسية تلو الأخرى، فها هو ينجح في إدارة حوار أكثر من رائعٍ بين الألفي الوزير الكبير، وبين بطله إبراهيم إكا، خرج فيه البطل منتشياً من المقابلة لكنه في قمة الحيرة فالوزير كان سياسياً مخضرماً يترك الساحة مفتوحة ولا يحسم لعبة قبل أن يرى استعداد اللاعبين بنفسه، ولا يجد إكا أمامه إلا مقولة ملهمه الأول جمال عبدالناصر، الشعب هو المعلم، ليعقد العزم على خوض الانتخابات بعيدًا عن الحزب ونعيمه ووزيره، وهنا تبدأ العقدة الكبرى.

يجد إكا أن الحلقة تضيق عليه، لكن إصراره يزداد، وهنا يظهر النمس الذي كرهه الجميع ويخطط مع الضابط الفاسد فودة لتوريط ابنة إكا الجميلة في قضية دعارة، ورغم محاولات الصحفي الصغير سالم نقل الصورة للقيادات وتدخل يوسف ضابط المباحث، فإن هذا يحدث بعد فوات الوقت، ليتنازل إكا عن خوض الترشيح. يقرر إكا الانتقام ولم يجد سوى اختطاف عضوي مجلس الشعب نعيم حلاوة وشحاتة النمس اللذين خططا لتدمير سمعة ابنته.

وبينما إكا يجهز مجذوباً ليشاركه خطته ويشتري السلاح اللازم للمهمة، يكون الجميع منشغلًا بترتيب زيارة السيد الرئيس وفي مقدمتهم نعيم حلاوة رجل الحزب القوي بالمركز. يدخل إكا الاجتماع المنعقد بمجلس المدينة ويشهر سلاحه في وجه الحضور الذين يخرجون مرتعدي الفرائص، ثم يتحفظ على صيده الثمين. يتجمهر الناس خارج المجلس، تشتعل الأحداث مجددًا، مرة أخرى تعود الزوجة لظيمة والابنة ليلى للأحداث بعد أن فشل الأمن ورجال المحافظ في إثنائه عن قراره. يقتحم الأمن المكتب ليخرج إكا ومجذوبه العيسوي وكأن شيئاً لم يكن، لكن الحزب وصحافته استغلا

الجماهير المحتشدة بحثاً عن إكا وظهرت الصور في صدر صفحات صحف اليوم التالي، لتعلن أن الآلاف يتظاهرون احتفالًا بقرب زيارة الرئيس. ويختفي إكا كغيره من الأبطال وسط غيابات جب الحكومات.

رغم أنها «إبراهيم إكا» روايته الأولى، فإن سليمان القلشي يعيد اكتشاف نفسه، ويقدم عملًا روائيًا كاشفاً وصادماً في الكثير من تفاصيله حيث «انزاحت اللغة عن سياقها لتستحيل تأملًا جمالياً شعرياً أولًا، ثم تأملًا فلسفياً ثانياً يتناول قضية الوجود الإنساني المشوب بالمعاناة وثقل حمل الإدراك»[9].

رواية عبّرت عن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي في قويسنا، وفق تصور للكتابة، جوهره الإنسان وغايته الإنسان، وهنا مكمن إبداع هذه الرواية.

---

[9] د.شعيب حليفي (تحرير)، السرد والحكاية: قراءات في الرواية المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، ط1، 2010، ص 143.

«ميريت آمون».. حين تكتمل اللعنة!

في رواية «ميريت آمون» للروائي عماد يسى، شيء من الحُبِّ والموت والخلود.

تنطلق الرواية الصادرة عن دار «العين» (القاهرة، 2017) في إطار تاريخي-اجتماعي، فترصد حكاية الكنز واللعنة بأسلوبٍ جديد لا يخلو من الإثارة والتشويق. وإذا كان الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر ربط الرواية بالتاريخ، حين قال «إن الرواية يجب أن تؤرخ الأحداث»، فإن عماد يسى حرص على أن يضم عمله الإبداعي أحداثًا وقائع وتواريخ تضفي على النص رونقًا خاصًا.

فكرة الرواية غير مطروقة؛ سواء من حيث المكان (قرية منية سُبك، الواقعة في أقصى جنوبي مصر بعد مدينة أسبوع) أو الزمان (إذ تراوح بين التاريخ القريب (بين عصر الرعامسة قبل أكثر من ثلاثة آلاف عام.. والنصف الأول من القرن العشرين) ولا الأحداث (حكاية ميريت آمون، ابنة سنوب آمون، كاهن آمون الأكبر، ذي السطوة المخيفة، حتى على فرعون نفسه).

في سياق القصة، نعرف أن فرعون تقدم سرًا لأبيها طالبًا الزواج بها، عارضًا عليها أرض مصر كلها، لكنها رفضته، لكن فرعون لم يقو على إجبارها؛ لأنه يعلم أن حكمه وسلطانه محمولان على كف سنوب آمون، الذي يتحكم في إرادة الشعب ويحركه بإشارة من يده.

يكتشف الأب أن ابنته ميريت آمون تُحِبُّ البستاني الذي ينسق حديقة القصرا، والمسمى «حتب»، فيثور الكاهن غضبًا، لكنه يرضخ في نهاية المطاف لطلب ابنته ويزوجها بالبستاني سرًا. غير أن البستاني المخادع لا يقنع بزوجته الجميلة والعاشقة، ولا بالحياة الرغدة الجديدة التي يحياها؛ لأنه يحب وصيفة تُدعى «حب نفر»، ويتفق معها على سرقة مجوهرات الأميرة والهرب.

إلا أن الأب الكاهن يتمكن من ضبط البستاني والوصيفة ومعهما المدوهرات، ويقضي عليهما بالموت، رغم توسلات ابنته للعفو عنهما. لا تتحمل

الأميرة الرقيقة الخيانة التي قوبل بها حُبّها الصادق، فتقدم على الانتحار. يحزن الأب عليها حزناً هائلًا، فيلعن المجوهرات ويدفنها في أرض القصر، ويستخدم السحر في إقامة العديد من الحراس عليها من العالم السفلي.

وعلى مر العصور، كان كل من يعرف مكان الذهب، ويحاول استخراجه، يموت ميتة شنيعة هو وكل من يعاونه. وبعد كل مرة تحدث فيها محاولة لاستخراج الكنز المخبأ، تجتاح القرية موجة من الشر والدمار، بين البشر والمحاصيل والبهائم.

صار منزل البهجوري، أو «دوّار إبليس»، هو اللعنة.

وعبر نحو 300 صفحة صفحة من القطع المتوسط، نتابع تجدد اللعنة، مع لجوء العاشقين السريين عويس وأمينة إلى المنزل، في مغامرة عاطفية حبلى بالمخاطر. عويس، ابن حنونة الداية، العائد إلى منية سُبك قادماً من القاهرة في زي الأفندية، وأمينة التي ترى فيه الفارس المنتصر.

غير أن العالم الغرائبي في الحكاية يبدأ للتو، مع مغامرات ينسج عماد يسى تفاصيلها بأناة، ليفتح أمامنا باب عودة الأجواء الفرعونية إلى المنزل بكامل شخوصها.

السارد في الرواية هو العليم كلي المعرفة، الذي يصف من الخارج بشكلٍ حيادي موضوعي؛ إذ يعتمد على الوصف في معظم وحدات السرد، ربما لأن الرواية رواية جموع وليست رواية بطلٍ محدد، نجد أن كل الشخصيات تشارك بنصيب في تكوين هذا البناء كله.

نجد السارد أيضاً يصف الشخصيات والمواقف والأماكن، وقد يركز على شخصيةٍ ما دون غيرها، ثم تختفي هذه الشخصية ولا تشارك في الأحداث بنفس قوتها في البداية، أو ينتهي دورها بالموت لتصبح طيفاً في خلفية الأحداث، مثل شخصية «عويس».

في روايات الرلوي العليم يسهل التنبؤ فيها بحيادية اللغة بل وفتورها أحياناً، وقد يتعدى الأمر ذلك إلى ملل القارئ المتمرس أو النموذجي، إلا أن الروائي هنا يلجأ إلى بعض الحيل للخروج من مأزق القولبة المضجرة، ومن ذلك استخدام الحوارات لإقلاء الضوء على جوانب من شخصية عددٍ من أبطال العمل الروائي،

في «ميريت آمون» ينام عالمٌ كامل على كتف الخيال.

«وفجأة كما بدأ كل شيء، ينتهي كل شيء، وتعود الحديقة إلى ما كانت عليه فتختفي الأشجار المورقة والأزهار اليانعة، وتعود البركة أطلالًا محطمة كما كانت، وتختفي أزهار اللوتس وتحل محلها الأعشاب النامية، ويعود القصر المنيف بيتاً مهدماً مرة أخرى» (ص 27).

نقلة أخرى يقوم بها الروائي، حين يسدل الستار على حكاية «عويس» و«أمينة»، ليفتح أمامنا الصفحة الأولى من حكاية رمزي، ذلك الباحث الأثري، الذي يعد رسالة الدكتوراه عن عصر الرعامسة، لكنه يضطر للعمل مرشدًا سياحياً لتمويل أبحاثه.

في رحلة عمل له إلى أسوان، يقرر رمزي زيارة مقبرة كاهن آمون الأكبر «سنوب آمون»، وسط احتفالات الأثريين بافتتاحها، ليشتبك مع الشخوص والأحداث، وفي مقدمتهم عادل وسامية، ورثة حسنين البهجوري، والعجوز جان كلود فرانسوا، المولع مثل أبيه بالآثار المصرية.

ربما جاء تركيز الروائي على لعنة الفراعنة، وأجواء الخوف والرهبة (تكررت المفردتان في سياق العمل بشكلٍ مبالغٍ فيه) ليفقدا الرواية بعض نضارتها، إلا أن السرد السينمائي بأسلوب القطع والحذف، والاختفاء التدريجي، والظهور المفاجئ، وإعادة ترتيب الأحداث، أفصح عن تمكن عماد يسى من أدواته، بفضل رؤيته السينمائية للأحداث وقدرته على توظيف بنية الزمن المتخلخل والمتكسر لمصلحة النص الروائي.

يجسد هذا العمل الروائي بتفاصيله الحميمة عن المكان، جانباً من رؤية الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار التي وضعها في كتابه «شاعرية المكان» (1957) وخصوصاً ما أطلق عليه اسم «المكان أو الحيز السعيد»... وهو في تعريفه الخاص، المكان الذي يُستحوذ ويصار إلى الدفاع عنه ضد القوى المعادية، الآخر في كل تجلياته. إن هذا المكان هو -وفق تعبير باشلار- الحيّز المحبوب، وقبل ذلك بالطبع الحيّز الحميم، الحيّز الملاذ، أي في كلمة أكثر بساطة: البيت، هذا البيت الذي نجده في حلم اليقظة وفي كتابات الشعراء، يظهر بصفته «مبدأً حقيقياً للاندماج السيكولوجي للعالم في داخل الأنا». والبيت الذي يحكي عنه باشلار هنا هو البيت في حد ذاته بأجزائه المتنوعة،

والتي يصار إلى تقويمها بأشكال متنوعة أيضاً: الغرفة، القبو، العلية، المطبخ... إلخ. إن البيت يصبح في هذا السياق وفي هذا المعنى، في الوقت نفسه: الأصل، مسقط الرأس وحيّز المستقبل. إنه، في اختصار، البيت الذي نحلم به، يسكن أحلامنا، وإن كان وجوده المادي حقيقياً.

وحين نقرأ الرواية التي بين أيدينا سنجد اهتماماً واضحاً بحميمية المكان وتفاصيله، ليصبح هذا المكان فاعلًا مؤثرًا في بناء الحكاية وتطورها، أو بمعنى آخر يتحول المكان عند الروائي إلى بؤرة العالم.

وإذا كان الروائي قد بذل مجهودًا واضحاً في الإحاطة بموضوعه قبل كتابته، ودرس تفاصيل أساسية عن تاريخ الرعامسة، فإننا نحسب أن جوهر الحكاية، بعيدًا عن ثيمة لعنة الفراعنة، هو ما نطالعه في الرواية كالتالي:

«هناك أشياء أو أشخاص يظهرون في حياتنا فجأة ونظن أن ظهورهم في حياتنا يفتح لنا أبواب الأمل، ولكنه في الحقيقة يفتح علينا أبواب الجحيم» (ص67).

في الرواية، كما في الحياة، هناك صندوقٌ سحري، منذورٌ للأحلام واللعنات، وعواقب المخاطرة مسؤولية شخصية لكل مغامر!

«العطش».. هذا الجمال المُربك

بلا تمهيد، تفرض رواية «العطش» للروائية الهولندية إستير خيريتسين، نفسها على القارئ، ليجد نفسه أمام نموذج رفيع للرواية الهولندية المعاصرة.

رواية بلا أي زوائد أو تكرار ممل، كما لو أن كاتبتها اعتصرتها من روحها، ثم قدمتها للقارئ كي يعرف معنى الكتابة التي تقع في منطقةٍ ما بين الشعر والنثر. إنها رواية مشهد معاصر يتناول أوروبا الآن، ولا تجعلك قصتها المحلية تفقد اهتمامك بمساراتها الإنسانية الفريدة التي تخترق الروح بذكاء.

في «العطش» الصادرة عن دار «صفصافة» في القاهرة، وبترجمة ممتازة للمترجم عبدالرحيم يوسف، نطالع قضايا عصرية في هولندا والمجتمع الأوروبي بشكل عام، صاغتها خيريتسين برشاقة وحرفية، تبدأ من تلك العلاقة الشائكة بين أم تُحتضَر وابنة غير مكترثة، وسط تفكك عائلي، وفردية مُربكة.

في هذه الرواية التي تعد مثالًا كاشفاً على الأدب الهولندي المعاصر، تبدأ الرواية بلقاء مفاجئ بين الأم وابنتها في شارع عام، وإعلان خبر المرض الذي يفتك بجسد الأم، دون تعليق أو تعاطف يُذكر من الابنة، التي سرعان ما نكتشف عوالمها وأسرارها الخاصة عبر صفحات الرواية.

من نقطة الضعف الإنساني، والحاجة إلى المكاشفة، ينطلق قطار الرواية التي تقع في نحو 275 صفحة من القطع المتوسط. وما بين الأم «إليزابيث» والابنة «كوكو»، مسافات ومساحات جليدية لم يتمكن حتى مرض الموت من تذويبها.

نكتشف في صفحات الرواية شخصية «كوكو»، التي ترسمها خيريتسين في أحد المشاهد كالتالي:

«لا تقول كوكو أي شيء. هي لا تعرف إذا ما كان الأمر مهماً أم لا. يبدو الأمر مثل ورقة رابحة يمكنها أن تلعبها مرة واحدة فقط. وستحتفظ بها».

حتى في علاقتها مع رجل في منتصف العمر، يدعى «هانز»، تبدو هذه الشابة ميّالة إلى الغموض وخارج نطاق التوقعات، حتى أنها حين تعرفت إليه في مغسلة عامة، كانت المبادِرة إلى كسر الجمود الذي بينهما بلا سابق ترتيب.

ورغم أنها جففت وطوت غسيلها الشخصي تلك الظهيرة، فإنها أعطت صاحب المغسلة يورو بعد ذلك، مع رقم تليفونه، حتى يتصل بها في المرة المقبلة التي يأتي فيها الرجل العاجز ليقوم بغسل ملابسه. لقد أحبته على الفور، بشكل قاطع. إذن ها هو ذا. فكرت مثل أم تنتظر إلى طفلها الوليد. إذن ها هو ذا. لم يكن هناك شيء أكثر من ذلك يجب القيام به.

في تلك المرة الثانية من المغسلة، لم تأخذ عن عمد غسيلًا كثيرًا معها.

أومأت إلى حقيبتها. وقالت: «لو لم يكن الأمر شديد الحميمية، لأمكننا أن نضع كل شيء في ماكينة واحدة فقط». وابتسمت إليه بطريقة «بنتوتية»، معطية إياه فرصة أن يلعب دور البطل الفاتح. أخذ حقيبتها منها بحزم ووضع غسيلها في ماكينته. فيما بعد سيقول إنها كانت فكرته.

في المرة الأولى التي رتَّبا فيها للقيام بشيء ما سوياً، أعلن إليها الأمر ببساطة: «سنخرج للعشاء. وسأدفع». بدا الأمر كمنحة. كانت مستمتعة بأنه يلقي إليها أوامره هكذا، ولأنها وجدت الأمر ممتعاً، فلم تُبال بأن تُلقى إليها الأوامر». (ص 24-25).

كأنها على شغفٍ تراقصُ الحياةَ بثوبها المزركش وإيقاعها الخاص خطوةً بخطوة.

ولكن ماذا عن الأم التي تحتضر؟

أول ما يلفت انتباهك، بعد تلك العلاقة المأزومة بينها وبين ابنتها، هو علاقة إليزابيث بالعلاقة مع الحلاق في محل الكوافير. إنه أول من تبلغه بخبر مرضها، وهو الذي تناقش معه علاقتها مع ابنتها «كوكو»، باعتبارها تقص شعرها عنده أيضاً. هنا يدور الحالي بين إليزابيث والحلاق كالتالي:

«إنها تكبر، أليس كذلك؟»

«ثلاثة وعشرون الآن».

«قصدت «ثقيلة»، «ضخمة»، «سمينة».

«نعم، حسناً، إنها فقط تستمر في النمو».

«صحيح».

«لا ينبغي على الأشخاص السمينين أن تكون شعورهم قصيرة للغاية».

«قلت هذا أيضاً، لكنها تريده قصيرًا».

«قصير إلى هذا الحد؟»

«ربما ليس قصيرًا إلى هذا الحد». يحضر الحلاق منشفة ويجفف شعرها.

«لماذا يقص الحلاقون دائماً أقصر مما تريد؟»

«لو لم أفعل ذلك لانتابتني شعور بأني لم أفعل أي شيء في الحقيقة».

«أوه، صحيح» (ص 34-35).

في هذه الرواية الأخاذة، هناك قيمٌ عصرية، وأزمات إنسانية، وعلاقات مرتبكة، تأخذك إلى مناطق جديدة، بحساسية مختلفة، تجعل منها رواية فريدة تستحق القراءة.

«زوجات أبي».. عن الحُبِّ والسنديان

في «زوجات أبي» يفتح نبيل عمر صندوق باندورا، ويكاشفنا بصفحات كانت تنام تحت شجرة بيت العائلة.

وعبر 178 صفحة من القطع المتوسط، يقدم الكاتب الصحفي نبيل عمر قطوفاً من سيرة حياة العائلة ببراعة وصدق، وربما بجرأة نادرة. في كتابه «زوجات أبي» الصادر عن دار «دلتا» (القاهرة، 2017)، نطالع رواية مكتملة الأركان تستمد خيوطها وخطوطها من سيرة حياته وتفاصيل زيجات الأب المتعددة، التي كانت جوهر معاناة عائلة بأكملها.

يقدم نبيل عمر في هذا العمل ما هو أكثر من سيرة ذاتية، فهو يروى قصص حُب نادرة، وينتقل إلى تفاصيل عالم آخر أثر في الراوي، من معلمين وصحفيين، وأصدقاء وزملاء، هي تفاصيل تكوينه النفسي وثقافته.

وإذا كانت البطلة في الكتاب هي الأم «عزيزة خطاب»، التي تصمد كشجرة سنديان وتقاتل من أجل استكمال حياة أبنائها ومعالجة التأثيرات الكارثية لنزوات أب يفتقد إلى المسؤولية، فإنه نبيل عمر يضع إصبعه على أصل المسألة بلا مداورة.

«كان جدي يؤلمه هاجس سيطر عليه، أن يموت قبل أن يرى ابنه «الحيلة» رجلًا صلباً، وظن أن معاملته كرجل تجعله رجلًا، وهو مازال صبياً، فعلّمه عادة التدخين أمامه قبل أن ينبت شاربه، كما أخبرتني جدتي، وخطب له مرتين وهو ما بين الحادية عشرة والثانية عشرة، ويستجيب دوماً لطلباته، حتى لو كانت لبن العصفور، فأفسد الصغير، ونقش في وجدانه أن رغباته أوامر، وأنه مركز الدائرة ومحل السيادة الأول، فكبر يتصرف على هواه وحسب ما اتفق.

«وذات مرة صفع مدرس المدرسة الابن المدلل بالقلم، فاشتاط جدي غضباً، وذهب إلى المدرسة وأهان المدرس، وأغلق المدرسة التي كانت تملكها عائلته، ثم أعيد فتحها بعد يومين.

«ومات الأب، وبقي الابن وحيدًا، ثروة تتآكل، ولا شُغلة ولا مَشغلة، فأخذه خاله إلى «سبك الضحاك» ليعمل معه في التجارة، فكان يجوب القرى بيعاً وشراء، وفي جولة من جولاته تعرف على أمي وتزوجها، وعاد بها إلى «إبخاص» بضعة أشهر، ثم عاش معها في شبين الكوم» (ص 7).

ولك أن تتخيل ما جرى من هذا الأب المزواج، ومفاجآته الصادمة. وفي كل مرة لا ترده الأم، فأين تذهب بالصبيان الأربعة، ثم إنها تحرص على صورة الأب في عيون أبنائه، وبالرغم من مغامرات الأب الكارثية لايحمل الابن الراوي حقدًا تجاهه، لكنه لا يمكنه إخفاء مشاعره انحيازًا لأمه وكفاحها بشكل يجعله حريصاً وهو يقترب منها في سيرته، وكأنه يحمل لها شعورًا أقرب للتقديس.

ومع حرص الأم على أن تبقى عماد البيت، في ظل مغامرات الأب، كنت تجد «عزيزة خطاب» تضع رأسها تحت ماء الصنبور لتبريدها من النار المشتعلة تحسباً للأيام السوداء التي ستحل بالراوي وإخوته، لأسابيع، أو أشهر، يختفي الأب وتنتقل إلى «كفر مناوهلة»، حتى يعود بهدايا طالباً الصفح.

يحكي نبيل عمر جانباً من وعي أمه فيقول:

«عند الولادة طلبت أمي من الداية أن تضع «خُلاص» الوليد وهو بقايا القطع الدموية من الولادة، في علبة صفيح إذا كان صبياً، وتغلق عليها بـ«الغطا» وتضعها تحت السرير، وبعد أيام أرسلت إلى قريب لها جاءها من «كفر مناوهلة»، وأخرجت الصندوق الخشبي ووضعت في يده جنيهين -وهو مبلغ كبير وقتها- وأخرجت له «علبة الصفيح» بالخلاص مغطاة وملفوفة بإحكام بحبل وقماش وقالت له:

-تأخد الصندوق وتنزل على مصر وتروح جامعة فؤاد، وتدفن العلبة الصفيح في سور الجامعة.

«وأخرجت له المصحف وأجبرته أن يُقسم عليه ثلاث مرات، فأقسم ونفذ الوصية. وجامعة فؤاد الأول هي جامعة القاهرة حالياً قبل أن تبدل ثورة يوليو اسمها في سبتمبر 1953.

«في تلك الليلة روت أمي لي هذه الحكاية العجيبة، فسألتها: ولماذا فعلتِ ذلك؟!

«قالت: كنت أمد علاقتك بالجامعة «عشان» لما تكبر تدخلها.

«ومن يومها وتلك الأسئلة سكنت عقلي: من أين علمت أمي أن التعليم هو سلم الصعود لابنها وهي لم تتعلم ولا واحد في عائلتها تعلم بالجامعة ولا في قريتها؟!».

ربما كان النصف الأول من العمل أكثر تعبيرًا عن تشكيل وجدان الراوي، وعندما يواجه الأب صارخاً ومعاتباً يتوقف عن الزواج، لتبدأ رحلة الابن في تقديم الشخصيات الأكثر تأثيرًا في حياته.

وتبدو قصة الخالة «منبية» نموذجاً لقصص الحُب غير المروية في الريف، منبية أحبت عبدالحارث، لكنهما لم يتزوجا بسبب رفض عائلة عبدالحارث، وإجبارهم له على الزواج من أخرى. تتزوج منبية لكنها تنغص حياة زوجها حتى تحصل على الطلاق وتقبل أن تكون زوجة ثانية لعبدالحارث وتتقلب الأحوال حتى تصبح منبية الزوجة الوحيدة.

في المقابل، فإن قصة سعدية وجابر، يتزوجان عن حُب، ولا يحدث إنجاب، وتحت ضغط الأسرة يتزوج جابر لينجب، فتطلب سعدية الطلاق وتنفصل عن جابر وكل منهما يبكي، ينجب جابر تتزوج سعدية وتنجب. وتظل على حُبها لجابر حتى يموت.

في «زوجات أبي»، حكايات تستحق أن تُروى، وأن تبقى؛ لأنها ثمرة مختلفة المذاق عن السائد والمألوف بإنسانيتها وعذوبتها.. وعذاباتها الأصيلة.

سمير الفيل.. قصص من طمي الوطن

لا يكتب سمير الفيل قصصاً، وإنما يحكيها.

في مجموعته القصصية «الأستاذ مراد»، يقترب هذا الأديب من الواقع بشدة، ويهتم بقصص من طمي هذا الوطن وأرضه، بلا رتوش. وكلما قرأت له، لمست براعة اللغة وحسن توظيفها في سياق سردٍ ممتع يمس الروح.

تضم مجموعة «الأستاذ مراد» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2016)، عشر قصص، تعالج قضايا إنسانية وتجارب إنسانية، عبر إلقاء الضوء على حياة شخصيات تصارع الحياة، بحثاً عن بهجة مفتقدة، أو حلم بعيد المنال، أو رغبة في الانعتاق من واقع مرير. هي محاولة لاقتناص المفارقة في حياة شخوص تبحث عن خلاصها عبر مكابدات يومية، وضغوط معيشية صعبة «في بلدتنا المحافظة، المنكفئة دائماً على الشغل والقرش والمصلحة».

قصص تبحث في حياة البسطاء، وتعالج انكسارات الأنفس خلال مرور الزمن، لكن القصص تتناول أيضاً بعض الأحداث التاريخية في حياة الوطن، مثل هزيمة 5 يونيو 1967، وحرب الاستنزاف 1969 .1970، وحرب أكتوبر 1973، وما تلاها من سياسة الانفتاح، وغير ذلك من أحداث جسام مرت بمصر.

والبداية دوماً من تجارب بشرٍ يعيشون على الهامش.

ككل أعمال سمير الفيل، فهو لا ينفصل عن واقعه، الذي يتجلى بوضوحٍ في استخدام الأسماء الحقيقية للأماكن، والبطل في جميع أعماله هو ذلك الإنسان البسيط المهمش.

النص يحمل حكايات مرجعها الذاكرة، والذكريات وربما بعض السيرة الذاتية التي تتضافر معاً في شكل حكائي بديع يمتزج فيه الذاتي مع العام. جميع النصوص تعتمد على طابع اللقطة وتحويلها من مجرد حادث عابر إلى قضية أو معنى فلسفي قصدي يجيد نسج خيوطه وعرضه بما ينداح في وعيه وما استبطن في افكاره التي يبلورها في تلك القصص باقتدار.

الزمن عنده مبني على الذاكرة واستدعاء الأحداث والصور المختزنة فيها (هذا ما يؤكده الإهداء)، التي احتوت على هذا الكم الهائل من الصور اليومية، التي تتراوح فيها النفس البشرية بين الحزن تارة والفرح تارة أخرى وبينهما مسافة مأهولة من المشاعر المختلطة، فلا حزن يدوم ولا فرح. هناك تشظٍ للزمن وتداعٍ للأحداث وهو سمة لتيار الوعي.

القصص جميعها تتبع تيار الوعي، وتتكئ على المونولوج الداخلي واستخدام التناص في عدد كبير من القصص.

اللغة عند سمير الفيل ماتعة تجمع بين الفصحى النقية والعامية المصرية. هذه المزاوجة بين الفصحى والعامية تحتاج مهارة خاصة حتى يبقى المتن بلغة عربية سليمة ورشيقة مع استخدام العامية في الحوارات والتعليقات لتكون أقرب إلى اللغة المحكية في مصر.

في كل قصة، هناك دوماً شخصية رئيسية وهي الرواي العليم، مع بعض الشخصيات الثانوية التي تخدم العمل وتشارك في تعميق أزمة البطل الرئيسي.

لهذا تجده يحكي عن رومانسية «فواطم»، التي تتمنى حياة أسرية وردية، لكنها تتعرض للإهانة والضرب على يد زوجها الفظ، وفي زيجتها الثانية تجرب أن تكون أحلامها هي سرها الخفيّ.

كما نتابع قصة «الأستاذ مراد»، الذي يخشاه الناس، رغم أنه رقيق الحاشية ويعيش على الحافة تماماً، وعلى عكس ما يطلق عليه من أحكام ظالمة فهو يصلي بانتظام في حجرته المعتمة بكل تقوى وخشوع.

وفي قصة ثالثة، تجده يحكي عن الجارة «سعاد»، التي خطفت قلب الفتى الطالب في معهد المعلمين. «العام هو 1970، والجيش يحاول أن يستعيد توازنه، ويقرر أن يخوض حرب الاستنزاف لإزعاج الجنود الإسرائيليين في سيناء، وعلى امتداد خط القناة، وأنا في العام قبل الأخير من التخرج، أحضر مسرعاً لالتهام سندويتش فول قبل الذهاب للورشة بعد العصر».

هكذا يمزج القاص ما بين العام والخاص، ويحكي عن قصة حُبٍّ تنمو وسط أجواء الحرب والقصف والعدوان. توتر شديد، ولحظات حُبٍّ ناعمة تلطف قسوة الحياة.

في هذه القصة، تفاصيل كثيرة عن العلاقة التي بدأت بالخوف من الكلب الذي يقعى على عتبة باب الجيران، وصولًا إلى دروس خصوصية زادت الشوق في قلبين طريين.

«بعد أقل من شهر حصلت «بطة» ابنة عم عبده على « كعكتين»، الأولى في اللغة العربية، والثانية في الكيمياء -والكعكة دائرة حمراء تحيط بالدرجة الدالة على الرسوب- كانت بالصف الثاني الثانوي، متأخرة عاماً كاملًا عن «سعاد» التي لم أعد أراها.

«كلمت أمها أمي من شباك المسقط، الذي كانت تربي فيه البط والدجاج، وفيه نخفي ألعابنا الصغيرة من نوى المشمش وأغطية زجاجات المياه الغازية. كنت أسبقها بسنتين، وقد تدربت في معهد المعلمين على طرق التدريس وخرجنا لتطبيق ذلك في حصص التربية العملية.

«استقر رأي أمي أن أذهب لمساعدة «بطة» -التي جاءت شهادتها تحمل اسم فاطمة عبده الشرباصي- في المادتين، لأن الجيرة لها حقوق، ويبدو أن الموضوع جاء بعد أخذ ورد، حيث أقسم عم عبده الحشاش على ألا يدخل بيته أي أحد من الشقة المجاورة لأن أمي لا ترد عليه السلام، وإذا رأته تغلق الباب كأن الطالع سلم البيت عفريت.

«كان عم عبده ينظر نحونا بريبة، لكن ابنه الأخرس شوقي، رغم صغر سنه، محل عطف مني ومن أمي، فمع تعودنا عليه فهمنا لغة الإشارة وترجمنا همهماته التي تصاحب حركات يديه العصبيتين».

هذه المقاطع من القصة مضفورة بإحكام، وتقدم لنا جانباً من شخصية القاص ورؤيته الإبداعية التي تلامس الحياة المعيشة بتفاصيلها التي تدخل في باب السهل الممتنع. فهي معلومة لكثيرين، لكن الكتابة عنها ليست بتلك السهولة واليسر.

حتى بعد عودة سعاد بعد غياب طويل لسفر عائلتها لمرافقة الأب في ليبيا، نلمس مسحة شجن غير خافية.

«دخلت الحجرة الصغيرة التي كنا نذاكر فيها، فوجدت سعاد تنتظرني. خجلت أن أقبلها رغم أنني رسمت سيناريو اللقاء عشرات المرات، وفيه كنت

أعتصر خصرها عندما أراها للوهلة الأولى، حتى لو كان ذلك في نهر الشارع. تركتنا بطة بحجة إعداد الشاي. وجمتْ ووجمتُ.

قلت لها: «سعاد، إزيك؟»

سألتني: «عامل إيه؟»

«كانت بصتها محملة بمشاعر دافئة. سحبت الأطلس وسألتها أن تريني «نهر نربادا» قالت بجدية، وهي تصوب سبابتها نحوه بالضبط: «هنا. بين المراعي الخضراء، لكن العصفور مش هتسمعه زي زمان!».

«ضحكتُ وهي التزمت الصمت، شعرت أنها تنتظر مني كلمة، أو مجرد تلميح لزيارة بيتها.

«أخبرتها أن دفعتنا قد تأجل تجنيدها لثلاث سنوات تنتهي بعد عام واحد، وفي ثنايا الكلام علمت مني أنني لم أتمكن من تدبير مبلغ يمكنني أن أفتح به بيتاً».

شظف العيش وظروف الحرب يقفان عائقاً أمام حلم سرعان ما سيتبدد وغرام لم تشأ الأقدار له أن يكتمل. أما القارئ، فهو الوحيد الذي يشعر بالشغف ووخزة في القلب، حين تتعثر الحكاية بسبب ظروف خارجة عن الإرادة، يعبر عنها سمير الفيل ببلاغة متناهية في نهاية قصته، كالتالي:

«ضربت صفارات الغارة مساء يوم، وأنا أكاد أصعد أولى خطواتي على السلم، أظلمت الدنيا فجأة. في العتمة رحت أتلمس طريقي، شعرت بنحيب خافت. لم يكن معي شمعة، دققت على العتبة. سمعت صوت سعاد: «إزيك يا اسمك إيه؟»

سألتها كالمذهول: «أنتِ نازلة في الضلمة ليه؟»

قالت وهي تجمع كلماتها بصعوبة: «كنت باستناك. وما كنتش عارفة إن فيه غارة».

مددتُ يدي أتلمس طريقي، اصطدمت يدي بيدها، رغم العتمة أدركت أن دموعها ما زالت تسيل على خديها. رفعت يدها بمحاذاة شفتي، وقبلتها.

تركتني أفعل. اكتفيت بهذا تعبيرًا عن إخلاصي لها، أما هي فقد أسرعت باحتضاني، قالت لي بهمس أقرب للأنين: «هاتخطب الجمعة الجاية».

طلع صوتي رغماً عني: «مش كنت تستني شوية؟»

قالت لي وحزنها يطرز الكلام: «معلهش، مفيش قسمة ونصيب»

أمسكت بيديها وضممتها نحوي فأبعدتني بحسم: «بعد إيه؟»

تهاوت يدي واختنقت بكلام دار في عقلي ولم أنطقه أبدًا.

شعرنا سوياً بارتطامات صاروخية قريبة من الشارع الحربي، صاح من في الشارع: «كله يطفي النور».

تركتها تهبط لتعود إلى بيتها، بينما ظللت متسمرًا في مكاني. ولم يأت النور أبدًا».

الخازوق رئيسًا للتحرير!

لا تفلت التفاصيل من محمد العزبي.

فهذا الكاتب الصحفي الذي أمضى عمره في بلاط صاحبة الجلالة، وجمع بين الذكاء والزهد، والمعرفة والدهاء، تمكن من العبور بسفينته وسط بحر متلاطم الأمواج، وواصل رحلة الكتابة عما يحب ويريد، لا ما يرضى عنه الآخرون.

هذا ما ترصده فور مطالعتك كتابه «صحفيون غلابة»، الصادر عن دلتا (2017). بطريقة النحل الذي يمتص الرحيق من زهرة إلى أخرى، حتى يصنع عسله الخاص، يقدم لنا العزبي في ١٥٦ صفحة، مجموعة مقالات منفصلة يكشف من خلالها أسرارًا من كواليس مهنة الصحافة، حيث يحكي عن الأزمة الشهيرة بين أحمد السيد النجار رئيس مجلس إدارة مؤسسة «الأهرام» سابقاً ومحمد عبدالهادي رئيس تحرير جريدة «الأهرام»، مما عطَّل صدور الجريدة يوماً. خلاف انتهت تداعياته باستقالة النجار من رئاسة مجلس إدارة «الأهرام» بيده لا بيد عمر.

يومها نشرت «الأهرام» خبر استقالة رئيس مجلس إدارتها، دون أن تذكر اسمه في الخبر المنشور على صفحتها الأولى. ثم تدهورت الأمور بتصريحات لأحمد السيد النجار حول «حشيش» يتم تداوله في ردهات الجريدة، قضى عليه كيفاً وتجارة، فانتفضت الصحيفة وازداد الموقف تعقيدًا.

يعيد محمد العزبي برشاقة كتابته تذكيرنا بأن هذا السيناريو حدث من قبل في «دار التحرير»، بسبب مشاحنات بين محفوظ الأنصاري رئيس تحرير جريدة «الجمهورية» ومحسن محمد رئيس مجلس الإدارة في المؤسسة؛ إذ وصل الخلاف حول نشر مقال يومي في «الجمهورية» لسمير رجب رئيس تحرير جريدة «المساء» إلى حد تعطيل طبع الجريدة.

يقول العزبي:

«وكما حاول محسن محمد ونجح في زيادة توزيع «الجمهورية» ومضاعفتها من 38 ألف نسخة للعدد اليومي يوم توليه عام 1977 إلى 880

ألفاً عندما ترك رئاسة التحرير عام 1989؛ والأسبوعي وصل إلى المليون.. عمل جاهدًا بعد تركه رئاسة التحرير إلى هدم كل ما بناه هو ومجموعة الشباب الذين استعان بهم تحت التمرين، فأصبح منهم مشاهير ورؤساء تحرير.. وكان أول قراراته بعد أن ترك رئاسة التحرير هي تخفيض كمية المطبوع من «الجمهورية»، بما يعني تحجيم توزيعها قبل طرحها في الأسواق» (ص 16).

يا إن محسن محمد كتب مقالًا في العدد الأسبوعي لجريدة «الجمهورية» بعنوان «خذوها لتعيش» داعياً لإغلاقها، مستوحياً فكرتها من قصة النبي سليمان، عندما احتكمت إليه امرأتان على طفل؛ كل واحدة تدّعي أنه ابنها، فحكم بأن يُشق الطفل نصفين، وهو ما قبلته الأم المدعية، ورفضته باكية الأم الحقيقية، فتركته ليعيش؛ والكلام لمجلس الشورى مالك الصحف القومية حينذاك. نُشِرَ المقال دون أن يقرأه رئيس التحرير محفوظ الأنصاري أو يسمع به؛ إذ نشره مدير التحرير محمد أبو الحديد بهدوئه المعروف!

المفارقة أنه بعد صدور قرار التغييرات الصحفية، واختياره رئيساً لتحرير جريدة «الجمهورية» ورئيساً لمجلس إدارة «دار التحرير»، عاد سمير رجب إلى غرفته في الفندق الذي كان مقيماً به في ألمانيا مرافقاً للرئيس مبارك، واتصل بالقاهرة، وطلب من مصطفى زهران مدير عام المؤسسة أن يُغيّر «كالون» حجرة رئيس مجلس الإدارة. ولعل سمير رجب كان يسعى من أول يوم إلى أن ينفي ارتباطه بسياسة محسن محمد وأخطائه، أو لعله أراد أن يعلن أنه لا فضل لأحدٍ عليه! (ص 17).

في هذا الكتاب الشائق، المُركز، يجيبنا العزبي عن أسباب إعجاب الرئيس الأسبق حسنى مبارك بمقالات سمير رجب وكيف رآها أفضل من مقالات محمد حسنين هيكل، بدعوى أن الأخير لم يكن يكتب أكثر من مقال واحد في الأسبوع، أما سمير رجب فينشر كل يوم مقالًا! (ص 18).

ويروي العزبي عن حكاية «الخازوق رئيساً للتحرير»، وكيف كتب مصطفى أمين رسالة إلى أنيس منصور عند تعيينه رئيساً لتحرير مجلة «الجيل»، جاء فيها: «إنني أعرفُ أكثر من غيري ما هو منصب رئيس التحرير.. إنه أكبر «خازوق» في الصحافة، ولا أريد أن أهنئك بالجلوس فوق الخازوق» (ص 25).

يكشف لنا المؤلف أيضاً لغز جماعة «طفي النور»، التي تصطاد الصحفيين عندما يزداد صيتهم (ص 49- 52). وخص الكاتب أصدقاء المعتقل في ستينيات القرن العشرين، وحكايات الإفراج عن سجناء عنبر (٢) الذي ضم مؤلف الكتاب وكلًا من جمال الغيطاني وعبدالرحمن الأبنودي وصلاح عيسى وسيد حجاب (ص 103- 108).

ولم ينس الكاتب أخاه الصحفي الراحل أحمد العزبي، الذي شاهده بنفسه وهو متجه إلى غرفة التعذيب في سجن طرة.

يقول محمد العزبي: «كلما زاد الحديث عن الإصلاح ازداد خوفي من الفساد، وكلما كثر ترديد كلمة شرف المهنة توجست شرًا وكلما وعدونا بنعيم الحرية تحسست رقبتي! هكذا علمتني الأيام.. لكن التدهور السريع في حال صاحبة الجلالة يثير القلق اليوم وغدًا.. ولهذا جاء تحذير «نيوتن» يدق جرس الإنذار بشدة من أحوال صاحبة الجلالة» (ص 27).

ولهذا تحديدًا، يستحق كتاب العزبي «صحفيون غلابة» القراءة والتدبر.

صبي السبعينيات.. سيرة الشارلستون!

تزخر المكتبة المصرية العشرات من الكتب والشهادات التي سجلت ذكريات وسير أبناء الخمسينيات والستينيات، وفي المقابل قلما وجد نصٌ يسجل شيئاً من أجواء السبعينيات، وما ميزها من ثقافة وسياسة وأدب وفن.

في كتابه «كنت صبياً في السبعينيات» (دار الكرمة، 2017)، يحاول الناقد الفني محمود عبدالشكور سد هذا الفراغ، عبر تقديم جزء من سيرة حياته، وتحديدًا فترة طفولته ومراهقته. وهو في سطور كتابه يقدم تاريخ وطن وسيرة أمة وملامح شعب وخارطة سلوك وبورتريه تغير اجتماعي، كما يرصد مخاضاً سياسياً عاشته مصر في تلك الفترة.

بأسلوبه السلس الجميل، وحسه فائق الرهافة وبصيرته النقدية الناصعة، يحكي المؤلف ما كانت تعيشه مصر ثقافياً واجتماعياً وسياسياً وفنياً وإعلامياً، إضافة إلى الأزمات والنكسات والانتصارات والاغتيالات والرموز الفاتنة والمفتونة، والجماعات المتطرفة والمتصوفة.

يقول محمود عبدالشكور عن هذه السيرة «هذا الكتاب قطعة من حياتي وزمني كتبتها بصدق وسعادة، آمل أيضاً أن تصل إليكم بالحماس الذي كتبت به. في الكتاب ما يزيد عن سبعين صورة شخصية وعامة عن أثرى فترة في عمري، الفترة التي صنعتني رغم أنني كنتُ ما زلت صبياً، أحكي عن أبي وأمي وبلدي والمجتمع والناس والسياسة والفن والاقتصاد والرياضة والموت والحياة والبنات الحلوة وبيتنا في شبرا وبيتنا في الصعيد، عن أول فيلم وأول كتاب وأول مرة أمسك فيها القلم، أكتب عن عبدالناصر والسادات وهيتشكوك وثومة وحليم وفريق الأبا وجماعة التكفير والهجرة وبنطلوني الشارلستون وقمصاني الملونة وزوج عمتي الشهيد في حرب أكتوبر والمدافع المضادة للطيارات فوق كوبري نجع حمادي وساندويتش طعمية بالفلفل الأخضر التهمته قبل أول مرة أدخل فيها السينما وما زال طعمه على لساني.. أحاول أن أسترد معكم ذكريات لم تمت أبدًا».

ينتقل عبدالشكور بذكاء شديد من ذكرياته الخاصة، إلى أحداث مهمة أثرت في كل المصريين. ورغم أن الكتاب عبارة عن حكايات عن عائلة مصرية

جدًا، من الطبقة المتوسطة، فإنه بدأ بوفاة عبدالناصر، وانتهى باغتيال السادات!

فترة السبعينيات نفسها هي فترة تغيرات حادة وصدمات كهربائية وتقلبات سياسية واقتصادية غاية في العشوائية والتخبط، فترة انكسارات وانتصارات. غير أن أجمل ما في الأمر هو طريقة السرد التي تنسج بين آليات القصة والرواية والشعر، ليؤسس بها الكاتب طريقته الخاصة في توظيف تقنيّات السرد ببراعة في كتابه.

يبدأ الكتاب بالطفل محمود الذي تفتحت عيناه في الخامسة على مشهد جنازة عبدالناصر، والأهم مشهد أسرته وإحساس اليتم يلفها ويسكن وجدانها وينخر في أرواح أفرادها المشروخة، هذا الطفل ابن الطبقة المتوسطة سيحكي لنا شريطًا سينمائيًا عن السبعينيات، سيمس وجدان كل من عاش تلك الفترة بكهرباء سحرية.

هي رحلة يصحبنا فيها محمود عبدالشكور من مدينة نجع حمادي، العاصمة الصناعية لمحافظة قنا، إلى حي شبرا العريق في القاهرة.

يسرد الكاتب تفاصيل أول فيلم سينما شاهده وهو فيلم «من البيت للمدرسة» بطولة نجلاء فتحي ونور الشريف ورشدي أباظة من إخراج أحمد ضياء الدين.

يحكي الكاتب تفاصيل شائقة بذاكرة فوتوغرافية مدهشة، عن كل شيء، بما في ذلك الإعلانات التليفزيونية، وملابسات اغتيال الشيخ الذهبي وزير الأوقاف الأسبق على يد التنظيم المتطرف جماعة «التكفير والهجرة» بقيادة شكري أحمد مصطفى، وظاهرة نجم والشيخ إمام، فضلًا عن «مدرسة المشاغبين» ورحيل أم كلثوم وعبدالحليم، وحرب أكتوبر، وفوازير نيللي.

ينسج عبدالشكور من أغاني المرحلة وحكايات أصدقاء أبيه التي كان يسمعها واختزنها في الذاكرة صورًا للحياة في مصر من خلال مشاهد متلاحقة سرديًا وزمنيًا ومتشابكة على أكثر من مستوى. يقول على سبيل المثال:

«ضيوف أبي من زملاء المهنة. الأستاذ الديساوي أصلع وضحوك، يذهبان معًا كل أسبوع إلى قرية باسوس في القليوبية لشراء أفضل أنواع اللحوم،

ربما كان الكيلو وقتها لا يزيد على خمسة وسبعين قرشاً. يحكي لي أبي أن المجمعات الاستهلاكية كانت تبيع كل شيء: من علب مربى «إدفينا» و«قها» حتى فاكهة التفاح. هناك صديق آخر لأبي كان يردد دوماً عبارة لا تتغير، مازالت ترن في أذني حتى اليوم... اعلم يا أبتِ أن الأسرة كالخيمة، كلها ستر وغطا». لعلّ العبارة مفتاح الحكاية كلها، فتُرَ حماس الجيل للسياسة التي انتهت إلى هزائم مروعة، انفصلت الشعارات عن الحقيقة، لم تكن هناك سياسة إلا ما يتقرر من أعلى» (ص 27).

ربما يصلح الكتاب وثيقة لعلماء الاجتماع السياسي، سواء عندما يتطرق الكاتب إلى دهشة الصندوق السحري التليفزيوني، والانبهار بهذا اللاعب الأسطورة صاحب الشعر المنكوش الذي يحمل رقم 10 واسمه الخطيب، وحكاية أول فيلم، وأسطورة فريد شوقي ملك الترسو ومعشوق الصعايدة. كما يحكي عن السادات من تنصيبه بطلًا بعد أكتوبر إلى الهتاف ضده في مظاهرات يناير إلى اغتياله بأيدي من فتح لهم الباب، وبصمات الوجدان السبعيني بقلظ ماما نجوى، وحكايات بابا ماجد ونادي سينما يوسف شريف، وأحاديث الشعراوي، ومقتل المذيعة سلوى حجازي في حادث طائرة أسقطتها إسرائيل في عام 1973. ولا يغفل المؤلف وصف تطور الملابس في تلك الفترة من الشارلستون والفساتين القصيرة، إلى الجلباب والحجاب.

نحن أمام بناء سردي تمَّ ترميمه من ذاكرة ثرية منقوش عليها بصمات فنانين وأدباء وساسة وبشر، ما يجعل منه مخزناً فريدًا لا يعرف قيمته إلا من يدرك أن سيرة الحُكَّام يكتبها المؤرخون من أعلى استنادًا إلى وثائقهم المشكوك فيها غالباً. أما من يكتبون سيرة الأوطان فإنهم مؤرخون يشتقون التاريخ من أرواحهم ليقيلوا الأوطان من عثراتها.

الكتاب عامر بالنصوص الشعرية وكلمات الأغاني والمواويل الشعبية والفوازير وتترات الأفلام والمسلسلات، يستدعيها صاحب السيرة ويستعيد استجلاء جمالها وأثرها، يبرزها من جديد ويلقي بها في بؤرة الاهتمام والضوء، يقدم صفحات ناصعة من الاستجابة لجمال الفن والكلمة والصورة، ما يجعل هذا الكتاب رحلة ممتعة للقارء الباحث عن المعرفة الإنسانية بلا رتوش.

تليفزيون الشعب في «شارع الباجوري»

«كان دخول صاحبنا (الحاصل) مجدًا لا يضاهيه مجد، فلا أحد من فتيان الدار يقدر أن يحمل هذا الشرف بسهولة، وهو يعلم أن عدم وجوده الدائم في الدار الكبيرة وإقامته في المدينة هي التي شفعت له لدخول (الحاصل) ورؤية ما فيه وأيضاً التمتع بالأكل من خلالها وفيه كمان»! (ص 28)

هكذا يعود بنا الكاتب والناشر سليمان القلشي إلى ذكرياته وتفاصيل سنوات طفولته في قويسنا وقرية الرمالي، ليقدم لنا عبر صفحات كتابه «شارع الباجوري» حكايات ممتعة تمزج بين السيرة الشخصية والرصد الاجتماعي لمصر في سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

في (الحاصل)، ذلك المكان المقدس الذي يعز دخوله إلا لمن يملك مفتاحه، نكتشف أن المقصود هو مكان تخزين المواد الغذائية مثل الجبن والقشدة في بيوت تلك القرى في محافظة المنوفية. هنا تتفتح عينا الطفل على حكايات ثرية ومدهشة.

وإذا كان القلشي قد بدأ كتابه من نقطة ليلة العزاء بعد وفاة والده، ومدى تأثر والدته بهذا الفراق لسنوات طويلة تالية، فإنه يقدم لنا صورة بانورامية عن حياة الريف والمدينة، من خلال التقاط التفاصيل وتدوين ما تحفظه الذاكرة من حكايات وحوارات كان أبطالها من أفراد العائلة والأهل والمعارف.

تتنوع فصول الكتاب لتنقل ليس فقط جانباً مما عاشه المؤلف وترك فيه أثرًا عبر سنوات تشكل فيها وعيه وتغيرت فيها نظرته للعالم من حوله، وإنما أيضاً تزيح الستار عن «تاريخ شعبي» غير معروف مليء بالدقائق والتفاصيل والمنمنمات، والتي بقراءتها تساعد كثيرين على فهم جانب من ملامح التغير الذي طال المجتمع المصري خلال نصف قرن، وكيف كان هذا التغير سبيلًا للمضي قدماً، وسبباً في ذات الوقت للتشبث بالذاكرة.

يفتح القلشي أمام القارئ باب دنيا شارع الباجوري، وهو أحد الشوارع المهمة في قويسنا ومسقط رأسه؛ إذ شكَّل هذا الشارع جزءًا لا يستهان به من

شخصيته. عاش القلشي في هذا الشارع طفولته وصباه وبدايات شبابه، وظل شارع الباجوري بجغرافيته وناسه محفورًا في ذاكرته ووجدانه.

في هذا الشارع، كانوا ينادون على الرجل بقولهم «عمي» أما السيدات فكان الكل يناديهن «عمتي»، في ظل ترابط أسري شديد، وعلاقات قائمة على الود والاحترام (ص 69).

يحدثنا الكاتب عن سينما قويسنا «سينما النصر»، التي كان رسم دخولها ثلاثة قروش ونصف القرش، في حين يتم إنفاق باقي «الشلن» بشراء سندوتش طعمية، لتكتمل الاحتفالية الكبرى بدخول السينما بأنوارها وأفلامها (ص 84). بدت هذه السينما أداة ترفيه غير عادية في حياة أهالي المدينة، وكان ينافسها في هذه الفترة من أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات «تليفزيون الشعب»، وهو جهاز تليفزيون كانت مؤسسات الدولة حريصة على وضعه في الميادين وإنشاء غرفة خشبية له لتضعه فيها بحيث تكون أشبه بشاشة السينما، فشاشته تكون لها نافذة على الخارج، وأيضاً تمهد الدولة المكان بدكك خشبية متراصة حتى يجلس عليها المواطنون لمشاهدة الأفلام ومباريات كرة القدم (ص 86).

على شاشة «تليفزيون الشعب»، عاش أهالي شارع الباجوري تفاصيل ثلاثية مسلسلات «الأرض»، «الساقية»، «الرحيل» للكاتب عبدالمنعم الصاوي، وهي أكثر المسلسلات الشعبية شهرة -حينذاك- من بطولة صلاح قابيل وسهير المرشدي وعبدالغني قمر وحمدي غيث (ص 86).

ويروي القلشي كيف أن أغلب سكان شارع الباجوري هم أبناء مهنة واحدة؛ إذ كانوا متطوعين للالتحاق بالخدمة العسكرية، ليجدوا أنفسهم بعد سنوات قليلة صف ضباط، ثم يشتري كل منهم قطعة أرض ويستقر مع عائلته فيها (ص 68).

وربما يستوقفك حديثه عن زيارته مع شقيقه الأكبر وأولاد خاله غيط «أبو شارقة»، حيث «يجلس صاحبنا ليفحص كعادته الأرض والفلاحين في أرضهم المجاورة لأرض أولاد خاله، ويندهش لهذه الجدية الكبيرة للجميع صغارًا وكبارًا وهم يمسكون بالفأس ويضربون بكل شدة في الأرض ويرفعون

«المقطف» المملوء بالأتربة إلى أعلى الحمار ليحمله إلى آخر الغيط على الزراعية كما يقولون» (ص 34).

بل إنه يحكي عن مغامرة ابن خاله في عبور الترعة سباحة إلى الضفة الأخرى، ليجلب له ما اشتهاه من قطع «الكراملة».

«ومع مرور الأيام والسنين ووصوله لأماكن جديدة وذهابه في رحلات خارجية وداخلية ودخوله فنادق وأماكن سياحية ذات مستوى تناول فيها جميع أنواع الحلويات، لكنه ظل طوال حياته أسيرًا لطعم كرامة غيط «أبو شارقة»، واصفاً إياها لأولاده وأصدقائه وأحفاده بأنها كانت أحلى طعم في الدنيا.

«ومع ذلك، عندما سألته أمه عندما رجع إلى الدار كيف الحال اليوم في الغيط، رد سريعاً «زفت» (ص 35).

وربما تضبط نفسك وأنت غارق في الضحك، حين يحكي سليمان القلشي عن خاله أحمد، الأخ الأكبر لأمه، والفلاح «الأراري»، صاحب نظرية «اشرب ومتبصش» في تناول الشاي (ص 53)، أو حين يسرد تجربته الأولى في جمع الدودة من الحقل، وكيف صاح بصوتٍ عالٍ عندما وجد ورقة شجرة مصابة بالدودة: «لطعة.. لطعة» ففوجئ بالمحيطين به تنتابهم حالة من الضحك الهستيري ردًا على صيحات فرحه الشديدة باكتشافه شجرة مصابة» (ص 63).

ينتقل الكتاب من عالم «قويسنا» الثري بأماكن ذات خصوصية وشخصيات فريدة حيث ولد وعاش المؤلف، إلى صحراء سيدي براني الباردة وما يحيطها من حياة نظامية قاسية، مرورًا بعجائب رحلة قصيرة إلى الأردن في وقت شديد الحساسية.

إن سيرة سليمان القلشي، التي صاغها في عفوية ظاهرة وصدق جلي، وبلغة محكية تتدفق بلا تكلف، هي أيام إنسان مصري سعى بكل ما أوتي من حيلة وقوة أن يجد لنفسه موضع قدم في الزحام، وهو إنسان تجد أضرابه أمامك في كل مكان، في الشارع أو المكتب أو الحقل أو المصنع، وهم أبناء البلد الطيبون، الذين يتشبثون بكل أرض حلوا فيها، وكأنها قطعة من أنفسهم، ويقبضون على كل زمن مروا به، لأن دقائقه وساعاته وأيامه هي حيواتهم التي تتجاور وتتفاعل وتمتزج وتتصارع لتصنع تاريخ أمة بأسرها.

أكثر من «ماتريوشكا»!

«تؤرقني رقابتي على ذاتي وعلى ما أكتب، ربما أكثر مما تؤرقني رقابة «الغرباء».. تزعجني وتخلق مواجهات عدة بيني وبيني» (ص 10).

هكذا تهديك سلمى أنور أول مفاتيح حكايتها في كتابها «ماتريوشكا: نساء من داخل نساء» (دلتا للنشر، القاهرة، 2018)، فهي تعترف قائلة: «أنا لا أكاد أدلل ذاتي هكذا.. بل إن رقيبي الذاتي يقف على سن قلمي بلا كلل، ليمنعني من ذلك النوع من التدليل، حتى وإن كان ذلك سرًا» (ص 12).

الخبر السار هو أن سلمى نور تبوح في هذا الكتاب بأسلوبها الأدبي السلس الرشيق وتقودنا إلى عالمها وعالم أخريات من هنا ومن هناك، من خلال حكايات غاية في الواقعية والطرافة والإمتاع، تمت صياغتها بحس أدبي وبراعة سردية عالية ومتقنة، مع حضور واضح للمعلوماتية والإلمام ببعض الأسرار والخبايا والتفاصيل الإنسانية للشخصيات التي حكت لنا سلمى عن حياتهن وما في تلك الحيوات من مآسٍ وآلام وعقد وصراعات.

اللافت للانتباه في الكتاب، هو تلك المقدرة على استعراض هذا الخليط من الشخصيات بتمايز ومهارة وحميمية في ذات الوقت تجعلك تشعر بأن الكاتبة قد التقت أو عاشت مع كل شخصية من شخصياتها المختارة، وكلها شخصيات نسائية خالصة، وحسب تعبير سلمى:

«لطالما هُيّئ لي أن عائلتي مكوّنة من نساء فحسب!

«ربما لأن نساء عائلتي كثيرات ومترابطات ومملوءات بالحياة والقدرة على صناعتها بعيشها، وإعادة صناعتها بحكيها.. وربما لأن وعيي تفتّح وتشكّل إدراكي في حجورهن: جدتي، أمي، خالتيّ... ومن بعدهن الجيل الثاني أختي وبنات الخالتين، ثم الجيل الثالث ابنتي وبنات بنات الخالتين، ثم انضمّت زوجتا شقيقيّ الذكرين للمشهد،وأنجبتا مزيدًا من النساء الصغيرات جدًّا!» (ص 7).

عن اختيار اسم «ماتريوشكا» تقول: «نحن عائلة من النساء يضعن نساء يحبلن بدورهن في نساء.. أو هكذا أتصوَّر أنا منذ زمن.. ولأننا هكذا، فالمشهد

يبدو لرأسي التي يحلو لها صنع مشاهد «سيريالية» على الدوام كما لو كنا - نساء عائلتي وأنا- مجموعة «ماتريوشكا».. الدُمية الروسية التقليدية الملونة التي تبلغ من العمر ما يزيد على قرن من الزمان، والتي تتخذ شكل بيضة مُغلقة، تفتحها فتجد بداخلها دُمية أخرى تشبهها تماماً لكن تصغرها في الحجم، وهذه الصغرى أيضًا تحوي بداخلها دمية أخرى تصغرها.. وهكذا دمية من داخل دمية حتى تصل إلى القلب الذي هو دمية الماتريوشكا الصغرى في هذا النسق. أنا في داخل أمي، وزينبي الصغيرة في داخلي، وأمي في داخل أمها... » (ص 7)، «كنتُ دومًا محاطة بالنساء، وأكثر حكاياتي بطلاتها نساء، نساء في خلفيتهن سفر، نساء في خلفيتهن فقر، نساء في خلفيتهن سجون، نساء في خلفيتهن بيزنس، نساء في خلفيتهن رجال.. ونساء في خلفيتهن حروب» (ص 23).

ينقسم كتاب «ماتريوشكا» إلى جزأين، الأول: فيه تتجول سلمى وسط «الماتريوشكات» الكثيرات التي كبُرت في داخلها، أو التقت بهن عرضًا في العالم الكبير، بعد أن خرجت إلى نور الحياة.. أما في الجزء الثاني فهي تجعلنا نعيش معها مع الماتريوشكات التي قرأت عنهن هنا أو هناك، أو شاهدتهن في فيلم وثائقي أو عمل درامي.

عن طفولتها تحكي لنا سلمى: «في طفولتي المبكرة، حذّرتني أمي من حدة الأمواس.. لكني لم أكفّ عن تحسس أمواس الحلاقة في أدراج أبي، إلا بعد أن قطعتُ باطن يدي! وحذرتني من فضولي إزاء علب الثقاب، لكني لم أكفّ عن تجريب إشعال الأعواد في العلب الصغيرة التي كانت توقد منها جدتي البوتاجاز، إلا بعد أن أحرقتُ أطراف أصابعي.. وحذرتني من القفز من مشربية بيت جدي على تكعيبة العنب القريبة الهشّة، لكني لم أرجع عن التخطيط ومحاولات القفز، إلا بعد أن كادت تسقط بي التكعيبة في حوش الجيران.. في طفولتي، لم يكن شيء يردع تهوُّري..إلا الألم..» (ص 21).

وعن تجربتها مع التمثيل المسرحي، تقول: «كنتُ في الثانوية العامة، أتعلّم أن أحتسي القهوة التركية المُركّزة كي أسهر الليل بطوله أُحرقُ أعصابي؛ كي أُحصّل أعلى الدرجات، علِّي ألحقُ بركب كُليَّات القمة. لكنَّ ندَّاهةَ المسرح كانت أكثر إلحاحًا وأعلى صوتاً من أن أهملها لصالح حضور الحصص

ومتابعة الدروس الخصوصية، والجري وراء الدرجات النهائية.وسط قلق الأسرة على مستقبلي الدراسي، التحقتُ بفريق المسرح، وصرتُ أقضي أوقاتًا طويلة في البروفات؛ أمارس بحماسة ودماء فائرة على جنون الفن السابع.

«وكان أستاذ «ف» مدرس اللغة العربية المسؤول عن ضبط أدائنا اللغوي، حريصًا على متابعتي وتشجيعي، وقد لمس افتتاني بخشبة المسرح. وبين البروفات، وفي الأوقات التي كان يجدر بي أن أغادر المسرح كي ألحق شيئًا من الدروس التي فاتتني، وأنا أتابع رحلة «نجوميتي المسرحية»، كان أستاذ «ف» يستبقيني ليشاركني حكايات طفلته المُصابة بمرض التوحد الغامض، وكيف أنها تبدو له في صمتها كتمثال جميل نسوا أن ينحتوا له لسانًا. كان يحكي بأسى وأنصت عاجزة عن التعليق، فأقول في نفسي: فلتذهب الدروس والدرجات وكليات القمة جميعًا إلى الجحيم! سأُنصت مرة ثانية وثالثة وزيادة لحكاية التمثال المتوحد الجميل، لأشارك الأستاذ «ف» برأس محنيّ ولسان عاجز حزنه الجليل» (ص 27- 28).

البوح الشفيف يحطم الصمت.. ويتمرد على قانون «ماتريوشكا»!

عن التغيرات التي يضيفها ويضفيها إحساس الأمومة، تحكي لنا سلمى بلغة شاعرية وحس إنساني متقد ورفيع ما حدث لها بعد تشريف زينبتها الجميلة: «بعد زينب استوقفتني كثيرًا، على سبيل المثال، صورتان لم تكونا لتستوقفاني بنفس الشجن والشغف قبلها.الصورة الأولى كانت صورة مقاتلة كردية من كتائب البشمركة، تجلس مرتدية ملابس القتال الكاكية، وفي مكان جافّ تتبدى منه قسوة أماكن النزاعات تحتضن رضيعها على صدرها، وتلقمه ثديها، بينما يستند سلاحها الآلي إلى جوارها، منتظرًا أن تنهي المقاتلة المرضع ريثما تنتهي اللحظات الأمومية الحميمة!

هذه المقاتلة التي لا تخلو ملامحها من ذكورة غالبًا هي من لوازم جبهات القتال، تدرك واحدة من أكثر حقائق الحياة جلاءً وإلحاحاً: يمكن للسلاح أن ينتظر، وللعدو أن ينتظر، وللحرب بأسرها أن تنتظر أو حتى أن تضع أوزارها إلى الأبد إن لم يعجبها الانتظار، لكن لا يمكن للرضيع الجائع أن ينتظر!

الصورة الثانية هي صورة لأم أفغانية مغطاة بذلك البرقع الأزرق الأفغاني غير المعين الملامح، متكومة على الأرض، على الأرجح مدفونة في الأرض بحيث

لا يظهر منها إلا الجذع والرأس (وضع تنفيذ حد الرجم)، وتقف ابنتها ذات السنوات الخمس عند رأس أمها الظاهر من الحفرة القاسية لتردّ على رميات رجال طالبان الذين يرجمون أمها حجرًا بحجر!

من أين أتت الطفلة بكل هذه القوة؟ كيف نفضت خوفها، ورفضت أن تُعاقب أمها على شيء ما لا تفهمه بهذه العقوبة المخيفة؟ كيف أطلقت العنان لكل هذا الغضب الأوليّ وغلّبته على مشاعره الأخرى: الخوف، الشفقة، الحب، الانصياع للمجموع من «الكبار»؟

لحظتها فكرتُ أن هذه الأم المنزرعة في الأرض بلا حراك ولا حول هي الأجدر بالحسد من بين كل أمهات الأرض! كيف لا، وقد ظفرت بابنة من ذاك الطراز الذي يحب ويدافع بشراسة دون حسابات، والذي يعرف كيف يتمسك بالحُبِّ الأمومي غير المشروط، وإن كان على حافة الموت؟

وتنتقل بنا سلمى إلى قصتها الأثيرة منذ الطفولة، «أليس في بلاد العجائب» للإنجليزي لويس كارول (1832- 1898)، وحسب كلامها: «هي القصة الحلم والعالم البديل بالنسبة لي، والقصة التي لم ولن تنافسها قصة مهما جمُلت في إمتاعي وأخذي إلى عوالم متخيلة ساحرة لا تقارن بسواها.. كان هذا حتى أفسدت التقارير الصحفية البريطانية المصورة عليّ بهجتي البريئة بالحديث عن ولع لويس كارول المريض بالصغار!

وبهذا تصبح «أليس في بلاد العجائب» قربانًا صغيرًا قدّمه الرجل المصاب بالبيدوفيليا (الولع بالصغار) كي يظفر برضا الطفلة وينجح في استمالتها.. أو على الأقل هو أرقى محاولة ممكنة للتخفّف من ولعه في صورة غير جسدية».. وعن صدمتها في المسألة تعلق سلمى: «لا سامح الله أرباب الصحافة البريطانية ممن أفسدوا علاقتي بـ«أليس» إلى الأبد! فلم يعد بمقدوري استدعاء عالم «أليس» الساحر، دون استدعاء تفاصيل علاقة لويس كارول بالطفلة «أليس»، واستدعاء صورتيهما ذات اللونين الأبيض والأسود، والتي يظهران فيها سويًا في وضع مريب ومثير للحيرة».

وتحت عنوان «سراويل داخلية من مخلفات الحروب» ترجع بنا سلمى إلى النصف الأول من القرن العشرين وبالتحديد زمن الحرب العالمية الثانية: «حين قرأت عرضًا في الصحف أن قطعتين من ملابس داخلية تخصّ إيفا

براون، عشيقة الديكتاتور النازي أدولف هتلر، بيعتا بمزاد علني بآلاف الدولارات، ضمن ما عُرض وبيع في المزاد من أغراض جاءت تحت تصنيف «من مخلفات الحرب العالمية الثانية». قلت في نفسي: حين تصبح السراويل الداخلية لامرأة ما من مخلفات الحروب العالمية، فإن أسئلة كثيرة تثور عن المرأة والحرب والسلام والقادة المخابيل والجنس!

تبدو الحكاية كلّها بحاجة إلى أن تُحكى من جديد، على الأقل في محاولة لفهم ما عساه يكون قد زجّ بالملابس الداخلية لتلك السيدة الشابة في حكاية الدم النازية؟! هل هو الحُب؟ الشهوة؟ منطق القوة وبريق السلطة الذي قد يغري امرأة بأن تقبع كقطة متمسِّحة في أحضان سفاح، آملة في الدفء والأمان (حسب بعض الإحصاءات قتل هتلر قرابة 17 مليون شخص)؟ أم تراه عجزًا مألوفًا في تاريخ النساء عن لعب دور مختلف في الألعاب العسكرية الخطرة؟ مهما يكن، فحكاية إيفا براون، مدللة الجمهورية النازية الشقراء، جديرة بأن تُحكى.

بالقليل من البحث وراء سيرة «هتلر» يتبين كيف أن الحياة الحميمة للفوهرر «هتلر» دومًا محل جدل في كتابات المؤرخين والمقربين منه، ورد في بعضها حديث عن ميله الجنسي المكبوت للرجال، وتورطه في أعمال حميمة مثلية تمّت محاكمته عليها إبان الحرب العالمية الأولى، هو الذي وصف تلك الممارسة بالطاعون المعدي لاحقًا، لكن أيًا من هذه الادعاءات لم يثبت بأوراق رسمية على أي حال.

لكن الثابت هو انتحار عشيقته الأولى جيلي روبال (ابنة أخته غير الشقيقة)، والتي كانت بمنزلة طفلة في ولايته، لكن العلاقة بينهما تطورت إلى ما تصفه المصادر بالـ«الاعتمادية الجنسية» بينهما. هذه «الطفلة» وُجدت جثتها وقد اخترقتها رصاصة في الصدر بعد أن وقعت على خطاب عشق في أحد جيوب ملابس الفوهرر كتبته له عشيقته الثانية «إيفا»، التي ستلازمه لمدة 14 عامًا وحتى لحظة انتحارهما سويًا، والتي ستحاول بدورها الانتحار مرتين مع تطور علاقتها بـ«هتلر».

حين وقعتْ «إيفا» في حبائل «هتلر» في عشرينيات القرن العشرين كانت بعدُ طفلة في الـ 17 من عمرها، وكان يكبرها بـ23 عامًا.. كان مشروع رسّام

أحبطته أكاديمية الفنون في فيينا مرتين بوصفه غير لائق لممارسة الرسم، وسياسيًا يحلم باختراق السماوات السبع بنفوذه.

اخترق جسدها بعينيه منذ اللحظة الأولى، ليدرك مع فحصه الأولي ذاك أنها طراز المرأة التي تناسب طموحه: بريئة، مزهوة بشقاوتها وحلاوتها، تهتم اهتمامًا واضحًا بزينتها، وليست من طراز النساء اللاتي يمِلْن للقراءة والسياسة. ولم يكن ينقصُ الرجلَ وجعُ رأس على أي حال.. فلديه الكثير منه بالفعل.

بدأت علاقتهما سرًا؛ نظرا لخوف «إيفا» الشقية من تدخلات أبيها المعلّم الملتزم الذي كان يرى في أفكار حزب «هتلر» السياسي (الحزب الوطني الاشتراكي) تطرفًا غير مقبول، وهو الرأي الذي سيتغير جذريًا فيما بعد، حين يبسط أدولف هتلر نفوذه على ألمانيا، فيقرر والد عشيقته «إيفا» الانتماء للحزب النازي!

وحتى بعد أن خرجت العلاقة إلى النور، ظلت مخفية عن الأضواء في المناسبات الرسمية.. كيف لا وقد تعمّد «هتلر» في تلك السنوات أن يُصدّر لشعبه عبر سنوات حكمه أنه «متزوج من ألمانيا»، وأنه ترهبن في حُب هذا الوطن.

لـ«إيفا» الكثير من المقاطع المصورة الملونة والأبيض وأسود والصور الفوتوغرافية التي تظهرها تُقبِّل أرنبًا أبيض، أو تمرح مع كلاب سوداء ضخمة، أو ترقص أو تتزلج على الماء، أو تعبث بإحدى كاميراتها، أو تجلس بأناقة في وضع مُغرٍ، أو تستعرض جسدها في ملابس البحر.. كانت طفلة الفوهرر المدللة، وكانت تملأ حياته مرحًا (حين كان يملك وقتًا للمرح)، وكانت تعشق التجميل وجمع أدوات الزينة ومستحضرات التجميل من فرنسا، وهي التي أرادت لها أمها منذ صغرها أن تكون فتاة تجيد الرقص واصطياد الشُّبان، وأنها إن كان عليها أن تعمل فليكن ذلك في مجال الموضة.

لكن «هتلر» لم يكن لديه الكثير من الوقت لفتاته العاشقة، التي تثبت خطاباتها المتتالية له أنها تراه أعظم العظماء (ولم تكن تتحدث إليه ولا عنه إلا بلقب الفوهرر أي «القائد» بالألمانية)، وأنها كانت تفتقده وتستشعر الوحدة على الدوام في بعده وانشغاله عنها، وهو السبب الذي جعلها تحاول

الانتحار مرتين في الثلاثينيات، مرة منهما كانت بتناول الأقراص المنومة والأخرى بالرصاص.

عشقته «إيفا».. لم تكن تعنيها السياسة والقتلى والخراب الذي يحلّ بالعالم على يدي عشيقها، كان كل ما يعنيها أنها عشيقة الفوهرر، وأنه يراسلها مخاطبًا إياها بـ«أيتها الصغيرة الحُلوة»، حتى إن شقيقتها كانت تقول لها: «أعتقد أنه إن ألقي بي في أحد معسكرات الاعتقال النازية فإنك لن تكترثي»!

ظلت «إيفا» مشغولة بالروايات الغرامية والنميمة في الجلسات النسائية، وارتداء الملابس الداخلية الغالية، غير عابئة بما يجري حولها، بينما تفقد ألمانيا تباعًا خطوط دفاعها أمام الآلة العسكرية الروسية. وقد سجّلت خوفها لأول مرة في مذكراتها عام 1942 حين كتبت إنها مذعورة من فقد حبيبها في تلك الحرب التي لا ترحم.. كانت تلك فيما يبدو هي اللحظة التي أدركت فيها «إيفا» للمرة الأولى أنه عليها أن تنزل بقدميها إلى أرض الواقع قليلًا.

لن تمر ثلاث سنوات حتى يدهمها هذا الواقع بسقوط برلين عام 1945 حتى انتهى بها الأمر للاختباء طوعًا وبملء إرادتها مع عشيقها، فيما عرف بـ«قبو الفوهرر» ليتزوجا قبل انتحارهما سويًا بـ 36 ساعة فقط! هو تناول سُمّ السيانيد ثم أطلق الرصاص على نفسه، بينما اكتفت هي بالسيانيد في محاولة أخيرة على ما يبدو للاحتفاظ بجسدها جميلًا حتى في الموت.. وإلا فلم حرصت على ارتداء ذاك الثوب الأزرق الداكن الذي وُجدت به في رقدتها الأخيرة إن لم تكن تهتم باللقطات الأخيرة؟!

في الفصل الختامي من الكتاب، والذي جاء تحت عنوان (داخل زنازين العشق)، تقول سلمى: «ومن بين كل النساء اللاتي أسلمنني لبعضهن في حديث عن سجن العشق إلى آخر، تظل السيدة «زُليخة» وعشقها الخالد المخلد لنبي الله «يوسف الصدّيق» هي الأكثر مسًّا لشغاف القلب، بتفصيلاتها الرهيفة الواردة في أكثر من مصدر تاريخي وفي كتب التفاسير وسواها.

فهذه السيدة العزيزة في ناسها، والتي اختارت لمعشوقها الصدّيق السجن عقوبة على استعصامه، لم تكن هي بذاتها إلا سجينة في هذا الرجل بالذات، وفي سجنه وانكسار خاطره، كما في حريته وزهو أيامه وسيادة نجمه، هي التي

كانت تستوقف المارة في الشوارع، تسأل عمن رأى «يُوسف»، فتكافئ الرائي ولو لمحًا بأكياس اللآلئ، لمجرد أن وقعت عيناه على معشوقها.. وما يكون هذا إلا سجنًا مخيفًا لا انتهاء له؟!

كم من مرة أعدت مشاهدة تلك اللقطات من مسلسل يوسف الصدّيق الإيراني المدبلج إلى العربية، والذي تخاطب فيها «زُليخة» كسيرةَ القلب تمثال ربها «آمون»، بعد أن أدركت أنه لم ولن ينصفها في قضية عشقها المستبد لـ«يوسف».

بعض العبارات التي وردت على لسان «زليخة» في المشهد، متوسل موجع، وبعضها غاضب قاس، وبعضها، وكلّها تنبئ بأن قضية المرأة لم تكن إيمانية، ولم يكن تأرجحها بين «آمون» وبين رب «يُوسف» أبدًا قضيتها الأولى التي انصلبت على طرفيها، بل كانت قضيتها التي عاشت وماتت عليها، وانسجنت فيها لأحلى سنوات العمر، هي العشق، لينتهي الحديث في المشهد بحقيقة مفجعة، وهي أن «زليخة» تتحرر بالفعل من عبودية «آمون» الموروثة والراسخة في قومها وبلادها، لكنها تعجز في الوقت ذاته على التحرر من سجنها في يوسفها الجميل..

تقول «زليخة» محدّثةً «آمون»، وقد كفّ بصرها وانشرخ صوتها بالألم وقهر العشق والسجن في المعشوق:

«يا رب يوسف أشهدك أني رميت بآلهتي كلها على الأرض.. كان يوسف يقول إنك شاهد وناظر.. أنت في كل مكان وترى كل شيء.. إذن أخبر يوسف أن زليخة قد تركت عبادة الأصنام.. زليخة تركت عبادة الأصنام.. لكن من تراك تكون حقًا حتى يعبدك يوسف ويضنى في عشقك؟ أنا شهدت بكاء يوسف لك وهو يناجيك مرارًا.. أنا قد بكيت ليوسف كثيرًا، أما لك فلا.. لا.. من أنت؟ من تراك تكون حتى أدمعت عيون حبيب أهل مصر.. يظهر أنك تليق بالربوبية!».

هذه -ببساطة- مناجاة امرأة سجينة.. لم ولن تخرج من زنازين العشق.

هناك حكايات أخرى في الكتاب عن أم سلمى وجدات سلمى، وحكايات أخرى عن العجائز اليهوديات وإلسا كوخ وساديتها النازية وإيزابيل الليندي وكتابها «أفروديت» وفرح ديبا وغريمتها المخرجة ناهد سرفستاني والأميرة ديانا وقصتها الحزينة.. وشخصيات وحكايات أخرى .

«ماتريوشكا» رحلة جديدة بأن تخاض بكل محبة وشغف واستمتاع.

ظاهرة «ولاد المرة»!

بعد «عندما يتحرك النطع»، وهي مجموعة قصصية للكاتبة «هند فتحي»، و«وكسة حكايات عايشينها»، للكاتبة مروة الجمل، و«الغطا والحلة» لرحاب هاني، و«عشان السنارة تغمز» لأمل محمود، و«في بيتنا دكر» لشيماء المارية، ها هي عصا ياسمين الخطيب التي ستلتهم أفاعي سحرة فرعون: «ولاد المرة».

نعم، «ولاد المرة»، ولم لا؟!

شهوة الشهرة تستحق.. ومبرر «العنوان بيّاع» جاهزة في وجه كل من يعترض على الإسفاف وتدهور الذوق العام.

الكتاب الموعود، مثالٌ آخر على تحوّل الكتابة إلى وجاهة ورفاهية، ما دام اللغو مقبولًا في حضرة التفاهة.

بغض النظر عن المحتوى ومدى جودته، فإن قضيتنا الآن هي عناوين الكتب وغرائبها التي لا تنتهي، ومحاولات البعض لفت الانتباه بأي ثمن، فللاسم بريق على الغلاف، والصورة الشخصية خدّاعة.. وبيّاعة.

فكرة الزواج كانت محور عدد لا بأس به من تلك العناوين الغريبة.

ومن «المدام مرفوعة مؤقتاً من الخدمة» هالة سرحان، إلى «عايزة أتجوز» لغادة عبدالعال، مرورًا بـ«أول سنة جواز» لمنى عمر، وصولًا إلى «أبو الجواز وأيامه السودا» لأميرة بهي الدين، و«اللي خلف ما نمش» تأليف مي أشرف حمدي، و«ستات ورجالة طالع حبابي عينيهم» لريم مراد، وانتهاء طبعاً بـ«مبروك المدام حامل» لمنى الكيال.

وللرجال نصيبٌ من عناوين الزواج.

«جوزني شكرًا» لأحمد متاريك، «جواز صالونات» محمد عبدالعزيز، «برضه هتجوز تاني» لإيهاب معوض، «هات لي لاب توب يا جوزي» لمجدي عبدالرحيم، «مراتي نكدية» أسامة الفقي، «أنا جوزي مفيش منه» لياسر قطامش.

العنوان الغريب، المتمرد، أو الذي يتضمن إيحاءات يفهمها السوق أو الذوق الشعبي، موجود وقائم منذ زمن، مرة أخرى بعيدًا عن مسألة المحتوى ومدى جودته، فهذه حكاية أخرى. نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر:

«ما فعله العيان بالميت» بلال فضل، «شركة النشا والجلوكوز» لعمر طاهر، «أفتوكالايزو» لأسامة غريب، «36 لايك و12 كومنت» لأحمد عاطف مجاهد، «عشان ما تنضربش على قفاك» لعمر عفيفي، «الطريق إلى زمش» محمود السعدني.

خالد بيومي خصص معظم أعماله للملابس الداخلية، مثل «فانلة داخلية تتسع لعدة أشخاص»، و«فيها لا مؤاخذة حاجة حلوة»، ثم أضاف إليهما «واحد كمالة». وحذر خالد أبو علي من «البنطلون لأ»، في حين لجأ كيرلس بهجت إلى خشونة السوق أو السوقية في «التجربة الفكرية لروح أمه». أما جهاد التابعي فكانت عناوين كتبها أكثر دلالًا: «مزة إنبوكس»، «الحب في زمن البوتكس»، «أحلام كلب لولو».

وعلى الطريق، يمكن أن يستوقفك كتاب منى الدواخلي «المهنة مزة والدلع سنكوح»، أو ما كتبه إيهاب معوض تحت عنوان «واي من لوف مزز».

أما ريهام سعيد فحكت عن «البنت اللي مليانة ديفوهات»، وكتبت فاطمة طلال عن «مذكرات بنت هبلة وشاب صايع»، واشتكت عبير عبدالوهاب من «سواقة بنات».

ومن عناوين التراث والكتب العربية ذات الطابع الكلاسيكي كثيرٌ مما قد يثير دهشتك، ومن ذلك:

رسالة في قمع الشهوة عن تناول التنباك والكفتة والقات والقهوة، تأليف السيد علوي السقاف

أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يجر ذلك من شجون الكلام، للسان الدين بن الخطيب

فتح المتعال في مدح النعال، لأحمد بن محمد المقري

الدرة الثمينة في فضل نكاح السمينة، للسيوطي

منهل اللطايف في الكنافة والقطايف، للسيوطي

تفضيل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب، لابن المرزبان

الباحة في علم السباحة، للسيوطي

البركة في فضل السعي والحركة، لمحمد الحبشي اليمني

على السفود، لمصطفى صادق الرافعي

نفخ البوق في الرد على أمين الصندوق، لحماد الأنصاري

...

وبالهناء والشفاء!

القسم الثاني: زمن طه حسين

في «الأطلال».. لا تصدقوا الزوزات!

حتى يومنا هذا، يدور نقاشٌ حول ملهمة الطبيب الشاعر والشاعر الطبيب إبراهيم ناجي (1898- 1953) في قصيدة «الأطلال»، وهي من ديوان «ليالي القاهرة»[10]، التي غنت أم كلثوم مقاطع منها في إبريل 1966.

بداية، لا بدّ من التوضيح بأن القصيدة طويلة في اثنين وثلاثين مقطعاً رباعياً ومقطعين في ثلاثيّات (ثلاثة أبيات) هما الثالث والعشرون والسادس والعشرون جميعها من بحر واحد (الرّمل) وقوافٍ شتّى، فضلًا عن بيتين مجزوءين من البحر عينه ملحقَين بالمقطع الثالث والعشرين، ومثلهما بعد المقطع السادس والعشرين، فيكون عدد أبياتها مئة وأربعة وثلاثين، وربّما وُصفت لطولها هذا، بالملحمة.

أمّا ما غنّته أمّ كلثوم منها، وهو أشدّها أسرًا، فأبيات مصطفاة، كما كان ديدنها، عددها خمسة وعشرون؛ فضلًا عن سبعة أبيات من قصيدة «الوداع» من ديوان «وراء الغمام»[11] بدأتها بمطلع الأطلال:

«يا فؤادي رحم الله الهوى

كان صرحاً من خيالٍ فهَوى».

وأنهتها بالمقطع التاسع والعشرين كلّه:

«يا حبيبي كلّ شيء بقضاءْ

ما بأيدينا خُلقنا تعساءْ

ربّما تجمعنا أقدارُنا

ذات يومٍ بعد ما عزّ اللّقاء

فإذا أنكر خِلٌّ خلّه

---

[10] إبراهيم ناجي: «الأعمال الشعريّة الكاملة»، تحقيق ودراسة: حسن توفيق. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996، ص 308-322.

[11] المرجع نفسه، ص160-163.

وتلاقينا لقاء الغرباء

ومضى كلٌّ إلى غايته

لا تقل شئنا فإن الحظّ شاء»[12].

تحدث البعض وتكلمت كثيرات عن علاقتهن بالشاعر والقصيدة، ومن ذلك ما نُقِل عن الممثلة الراحلة «زوزو حمدي الحكيم» ويفيد بأنها ملهمة ناجي في هذه القصيدة، مع نفي وجود علاقة غرامية أصلًا بينهما[13]!

غير أن هناك ما ينفي هذه المزاعم جملة وتفصيلًا؛ إذ إن الشاعر والناقد حسن توفيق، وهو حُجّة في تراث ناجي الأدبيّ وحياته، بان له من خلال حديث ناجي نفسه عن الكتب التي أثّرت فيه وأهمّها رواية «ديفيد كوبرفيلد» لتشارلز ديكنز أن لِـ«زهرة المستحيل» التي أبدعت «مثال» ناجي وجودين: خيالي وحقيقي. الخيالي هو «دورا» بطلة رواية ديكنز[14]، والحقيقيّ قريبة جميلة للشاعر هي التي ألهمته «الأطلال» والتي كان يرمز لها بـ «ع.م» وأهداها كتابه «رسالة الحياة»[15].

كشف حسن توفيق عن أن الاسم الذي يرمز له الحرفان (ع.م) هو «عنايات محمود الطوير» بعد أن سأل الشاعر صالحَ جودت في السنوات الأخيرة من حياته، عن ملهمة «الأطلال» لناجي، فكان الجواب تأكيده «أن ناجي لم يكتب رائعته من وحي أيّ ممثّلة من اللّواتي ادعين ذلك الادعاء»، وأنّها «من وحي حُبّه الأول (ع.م)»[16]، وأخبره باسمها ورجاه أن يحتفظ بالأمر سرًّا لأنّها كانت، آنذاك، على قيد الحياة، وأن ناجي كان يحبّها من جانبه هو فقط.

نعيد هنا التذكير بما أورده صالح جودت من أن سبعة من «سراة» القاهرة انتقلوا من أماكن سكناهم المختلفة فيها، وبنوا بيوتاً سبعة أقرب إلى القصور في «شبرا الصّغرى» سمّوها «مدينة الأحلام»، كان من بينها بيتا

---

[12] أصل هذا الشطر: «لا تقل شئنا! وقل لي الحظُّ شاء».

[13] محمد رجب، «أنا ملهمة شاعر الأطلال»، «أخبار الأدب»، القاهرة، العدد 10، 7 أكتوبر 2012.

[14] «إبراهيم ناجي.. الأعمال النثريّة الكاملة»، تحقيق ودراسة: حسن توفيق»، ج 2، قطر، الدوحة، 2001، ص 257-258.

[15] المرجع نفسه، ج 1.

[16] مقدمة «الأعمال الشعريّة الكاملة»، مرجع سابق، ص 30-40.

«أحمد ناجي» والد إبراهيم، و«حسّونة الطّوير» الذي كان بينه وبين أُسرة الشاعر وشيجة قربى، ثم قال: «وفي بيت من هذه البيوت السبعة أيضاً -ولا أُسميّه- كان الحبّ الأول في حياة الشاعر. صحيح أنه كان حبّ طفولة، ولكنه كبُر من جانب واحد هو جانب الشاعر حتّى ملك عليه مشاعره، وطارد خياله طوال حياته على يأس. وظلّ هذا الحُبّ مصدرًا لإلهام الشاعر كلّما أعوزه الإلهام. بل لقد كان هو مصدر إلهامه الأصيل يجترّه كلما شارفه أيّ جمال في أيّ زمان وأيّ مكان»[17].

ومن المختلف أن صالح جودت في كلامه عن «الأطلال» ذهب مذهباً آخر، كأنّه نسي ما قاله عن «مدينة الأحلام» وقصورها السبعة وأُسرها، لا سيّما أُسرتا ناجي والطّوير، فقال: «وما كاد الشاعر يخلص من قصته مع الممثّلة (ر) التي خرج منها بملحمة (ليالي القاهرة)، حتّى بدأ قصّة جديدة مع هذه الممثلة الأخرى (ز رقم 1)، ووقعت بينه وبينها وقائع، بل مواقع خرج منها بملحمة أُخرى اسمها (الأطلال)»[18].

حاول حسن، بعد وفاة صالح جودت، أن يتأكد ممّا اعترف له به، فسأل المهندسَ حسن ناجي شقيق الشاعر الأصغر فأكدّ الاسم «عنايات محمود الطّوير»، وأعاره، كذلك، كتاباً مخطوطاً كتبه الشاعر الراحل محمد مصطفى الماحي عن ناجي، وكان من أصدقائه المقرّبين، تحدث فيه عن (ع.م) دون أن يشير إلى اسمها الصريح، واكتفى بأن قال: «وحدث أن هيأ القدر لناجي طفلة من قريباته تماثله في السنّ، وتقيم في أحد قصور (مدينة الأحلام)[19]؛ فنشأت بينهما صلة ودّ إلى جانب القرابة. وبدأت عاطفته تتحرك بشيء لا يدرك كنهه، وبدأت ملكة الشّعر تثمر في وجدانه فنطق بالشّعر وهو في سنّ العاشرة، وقد أطمعته هي في استمرار هذا الحُبّ وفي أن ينتهي بالرّباط الوثيق بينهما حتّى تأصّل في قلبه، وأصبح يتمثّل فيها الوجود كلّه».

---

[17] د.يوسف بكّار، ملهمة إبراهيم ناجي الحقيقيّة في قصيدة «الأطلال»، جريدة «الرأي»، عمان، 11 إبريل 2014.

[18] «ناجي حياته وشعره»، دار العودة، بيروت، 1977، ص 193.

[19] المرجع نفسه، ص23 و37 و39؛ وصالح جودت، «بلابل من الشرق»، سلسلة «اقرأ»، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص 6-7.

ويذكر وديع فلسطين، وكان من أصدقاء ناجي المقرّبين ووكيلًا لرابطة الأدباء التي كان ناجي رئيسها، أنه شاهد «زوزو ماضي» على شاشة التليفزيون تعترف بأنّها هي بطلة «الأطلال». بعد أن قال: «الذين أرّخوا للشاعر الكبير الدكتور إبراهيم ناجي، ولا سيّما صالح جودت، زعموا أن بطلة ملحمة (الأطلال) هي واحدة من ممثلاتٍ يحملن اسم زوزو، وهنّ: زوزو ماضي، وزوزو نبيل، وزوزو الحكيم. وظنّوا أنّهم كشفوا بذلك عن سرّ أدبيّ»[20].

أما هو فيميل إلى ما ذهب إليه حسن توفيق، ويؤكده في مقاله «جوانب مجهولة عن حياة الشاعر إبراهيم ناجي»[21]، حيث يقول: «لكنّ الذي أعرفه وأكاد أُؤكده أنّ الشّاعر ناجي كان مقصد هؤلاء الفنّانات بل والأديبات أيضاً لاستشارته في أعراض صحيّة يعانين منها، وكان من جملة مرضاه الشاعرة جليلة رضا[22]، والأديبة منرفا عبيد محرّرة مجلة (الطالبة). وكان ناجي يستقبلهنّ بحفاوة وروح وديّة حانية يصف لهنّ العلاج كطبيب وليس كعاشق. فإن تلّقى، بعد ذلك، رسالة من إحداهنّ ردّ عليها بهذه الروح الإنسانيّة الشفيفة. فالزوزات جميعاً خارج نطاق (الأطلال)، وإنّما البطلة الحقيقيّة هي جارة قديمة لناجي عندما كان يقيم في حيّ شبرا».

ويوضح أن الإهداء الذي كتبه ناجي لديوانه «ليالي القاهرة» مهدىً إلى امرأة، وأضاف أن «الدكتور ناجي لم يقصد صديقاً له اسمه ع. م. وإنما يقصد صديقته القديمة عنايات محمود الطوير، وان عبارات التقديم لا يمكن تفسيرها إلا بأنها تنصرف إلى امرأة، وليس إلى رجلٍ، أي أن ناجي كان أيضاً من ضحايا المفسرين لأدبه، وهذا ضربٌ من ضروب الظلم التي أحاقت به في حياته، وبعد رحيله»[23].

---

[20] وديع فلسطين، «الشاعر إبراهيم ناجي والزوزات» في: «من مقالات وديع فلسطين في الأدب والتراجم»، دار البشائر الإسلاميّة، بيروت، 2012، ص 154-155.

[21] المرجع نفسه، ص 246 -250.

[22] «مجهولات جديدة في حياة إبراهيم ناجي وأدبه» في: د.يوسف بكّار، «العين البصيرة.. قراءات نقديّة»، كتاب الرياض، 86، مؤسسة اليمامة، 1421هـ/ 2001 م، ص 59-71،

[23] وديع فلسطين، إبراهيم ناجي: المظلوم حياً وميتصا، المجلة «العربية»، الرياض، سبتمبر 2014؛ في: وديع فلسطين، حكايات دفتري القديم، جمع وتقديم ودراسة: صلاح حسن رشيد، كتاب «العربية»، العدد 251، أغسطس 2017، ص 145- 148.

ويروي وديع فلسطين عن الصحفيّة الشّاعرة أماني فريد الرّواية الآتية، التي يؤكد، من خلالها، أنّ الصديقة التي عرفها ناجي في صدر شبابه هي وحدَها بطلة «الأطلال» التي قدّم لها بقوله: «هذه قصة حبّ عاثر، التقيا وتحابّا ثم انتهت القصّة بأنّها هي صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح».

ينقل وديع فلسطين[24] عن أماني فريد أنّها دعت ناجي «لتناول الغداء في بيتها مع مجموعة من الأصدقاء والصديقات. واكتمل الحاضرون إلاّ ناجي الذي وصل متأخرًا، وكان في حالة نفسيّة مضطربة. ولمّا استوضحه الضيوف جليةَ الأمر، قال: إنّه دخل إلى محل (جروبي) لشراء علبة من الشكولاته يقدّمها إلى المضيفة، فتقدّمت منه سيّدة وسألته: ألست الدكتور ناجي؟ فقال: نعم. فسألته: ألا تعرفني؟ فأجابها بالنّفي، وعندها ذكرت اسمها، استيقظ كلّ الماضي الذي ربط ناجي بهذه الجارة القديمة، واعتذر لها عن غفلته، ولم يقل لها إن الشّيب الذي غزا شعرها، والعينين اللّتين ذبلتا، والأسنان التي تهشّمت قد غيّرت من ملامحها. وعوضًا عن أن يتناول ناجي غداءه في بيت المضيفة، تناول قلماً ومضى يسجّل قصيدة (الأطلال)، ومطلعها:

يا فؤادي رحم الله الهوى

كان صرحاً من خيال فهوى».

ولإبراهيم ناجي نفسه مقال بعنوان «ثلاث زوزات عرفتهن»[25]، يقول فيه:

«زوزو ماضي: عرفتها وهي أديبة صافية لم تشُبْها السينما بشائبة، ولم ترفق (كذا) حياتها أكدار الشاشة، عرفتها وهي تستوحي البحر وتنظم فيه شعرًا...

زوزو نبيل: عرفت زوزو نبيل وهي في مستهلّ جمالها وعنفوان رونقها، عرفتها قبل أن تقبض عليها الإذاعة فتمرمط هذا الرّونق في تمثيلياتها، وتقضي على إشراقها الفخم في كواليس شارع علوي.

---

[24] وديع فلسطين يتحدّث عن أعلام عصره، ج 1، دار القلم، دمشق، 2003، ص30.

[25] «الأعمال النثريّة الكاملة»، مرجع سابق، ج 2، ص 429.

زوزو الحكيم: هي الأخرى أديبة صافية، عرفتها قبل أن تنزلق إلى الشاشة. عرفتها وهي تكتب مذكّراتها عن أدباء مصر جميعاً، وقرأتُ لها أجمل فصل قرأته في حياتي عن زكي مبارك. عرفتها وهي تجاهد في تَعَلُّم الفرنسيّة، وتناضل لتعلُّم الإنجليزيّة، وتقاتل لتكون أوّل فتاة مثقّفة في مصر! فلّما جرفتها السّينما انتهت إلى (عفريت امراتي) فسكن العفريت بيتها، ومن يدري هل دبّ إلى قلبها؟ مسكينة زوزو، إنّها تحمل دماغاً رهيباً، وقلباً طيّباً».

وما أصدق سؤال وديع فلسطين. بعد هذا: «فهل يستنتج القارئ من هذه الأوصاف أن الشاعر ناجي كان متيّماً بواحدة من الزوزات؟!»[26].

بعد 50 عاماً من رحيل إبراهيم ناجي، خرجت ابنته الكبرى «أميرة» عن صمتها لتروي القصة الحقيقية لقصيدة «الأطلال» لوكالة الأهرام للصحافة في حوار صحفي، نشرته جريدة «الرياض» السعودية[27].

وللأمانة الأدبية ننقل ما روته ابنته الكبرى «أميرة» حرفياً كما جاء في الحوار المذكور كالآتي:

«* من تكون ملهمة الدكتور ناجي في الأطلال؟

- كتبت الأطلال لفتاة تدعى «عفت» وهي الحُب الأول في حياة أبي فكان حُبّ مراهقة وهي ابنة الجيران وكان بين عائلة عفت وعائلة والدي صداقة قوية وكان بينهما زيارات عائلية فتعلق أبي بعفت، ولكنها لم تكن تتحدث اللغة العربية فتعلّم الفرنسية من أجلها وكتب فيها أشعاره. وظل والدي يحِبُّ عفت في صمت دون أن يخبرها بحقيقة شعوره واقتصر حُبُّه على النظرات والهمسات. وعندما تزوجت عفت أصابت أبي صدمة عاطفية حادة وظل مُضرباً عن الزواج، وكتب قصيدة «الأطلال» يصف فيها حاله وهي القصيدة التي أدت لي اتساع شهرته بين أقرانه الرومانسيين من شعراء مدرسة «أبولو».

* وهل هناك ملهمات أخرى في حياته؟

---

[26] وديع فلسطين، «من مقالات وديع فلسطين في الأدب والتراجم»، مرجع سابق، ص 155.
[27] محمد عبدالرحمن، جريدة «الرياض»، الرياض، العدد رقم 12949، 4 ديسمبر 2003.

- عاش ناجي حياته باحثًا عن المرأة الملهمة التي تخرج ما بداخله من قصائد وكانت أبواب قلبه مفتوحة لملهماته ليل نهار، وكن يتوافدن عليه كما تتوافد القصائد على أوراقه التي يكتبها لهن إعجاباً وعشقاً في جمالهن أو فنهن.. وفي عام 1928 شاهد الفنانة زينب صدقي وهي تؤدي دور «ليلى» في مسرحية «مجنون ليلى» لأمير الشعراء أحمد شوقي وكانت آنذاك مريضة فعالجها حتى تماثلت للشفاء، ولم يستطع أن يُخفي إعجابه الشديد بفنها، فكتب فيها قصيدة «وداع المريض». كما أن الفنانة القديرة زوزو ماضي كانت ملهمته في قصيدة «صخرة المكس»، وقد تعرف على الفنانة سامية جمال التي طلبت منه أن يصفها فصاغ قصيدته «بالله مالي ومالك»، وقد أعجِبَ بالفنانة القديرة أمينة رزق، وهذا الإعجاب لم يتجاوز حدود الإعجاب بقدرتها الفنية، وكانت ملهمته في قصيدة «نفرتيتي الجديدة».

الشاهد أن إبراهيم ناجي نظم قصائد كثيرة في عدد من الفنّانات والممثلات والشاعرات وغيرهنّ، سمّى صالح جودت عددًا منهنّ وذكر القصائد التي نظمها الشاعر فيهنّ، وقال إنّها «تحايا لا ترقى إلى مستوى الحبّ، وإنّما تقف عند حدّ الإعجاب»[28]. ووصفه الشاعر والناقد حسن توفيق، أولُ باعث حقيقي لآثاره الشعريّة والنثريّة، بأنّه كان «فراشة حائرة تنتقل من غصن إلى غصن عساها أن تجد بديلًا عن (الزّهرة) التي كان ينشدها، لكنه حُرم منها طيلة حياته على الرّغم من أنّها لم تكن بعيدة عنه»[29]. قد يكون هذا مأتى وصف عبّاس محمود العقّاد له بشاعر «الرّقة العاطفيّة»[30] بعد أن نقده بدءًا، هو وطه حسين كذلك، نقدًا شديدًا قاسياً انصرف بعده، كما هو معروف، عن نظم الشعر مدّة، وكاد يودّعه نهائياًّ، لكنّ الله سلّم!

غير أن قصيدة «الأطلال» حكاية أخرى، وملهمة بخلاف كل من زعمن ذلك.

لا تصدقوا الممثلات والملهمات. فقط ثقوا في الحقيقة!

---

[28] «ناجي: حياته وشعره»، مرجع سابق، ص173-192. وانظر أيضاً: وديع فلسطين، «ناجي.. حياته وأجمل أشعاره»، ص97-98، دار المستقبل، القاهرة، د.ت.

[29] حسن توفيق، مقدمة «الأعمال الشعريّة الكاملة»، مرجع سابق، ص15.

[30] عباس محمود العقاد، «شاعر الرّقة العاطفيّة»، مقدمة؛ في: صالح جودت، «ناجي حياته وشعره»، دار العودة، بيروت، 1977.

«حمير الماء» في شعر العقاد!

من المعارك الأدبية الشهيرة التي شُغِل بها الوسط الأدبي في مصر في ثلاثينيات القرن العشرين، تلك التي دارت حول نقد مصطفى صادق الرافعي لديوان عباس محمود العقاد الذي يحمل عنوان «وحي الأربعين». كتب الرافعي نقده لشعر العقاد في سلسلة مقالات نشرتها جريدة «البلاغ» بدءًا من 18 مارس 1933.

يقول الأديب سعيد العريان عن نقد الرافعي لديوان العقاد: «وكان نقدًا مرًا حامياً اجتمع فيه فن الرافعي، وثورة نفسه، وحدة طبعه، وحرارة بغضائه، ولكنه كان نقدًا منزهاً عن العيب».

وتابع: «أستطيع أن أقول ويقول معي كثير من أدباء العربية، إن هذه المقالة هي خير ما كتب الرافعي في نقد الشعر، وأقربها إلى المثال الصحيح».

ويضيف العريان: «من قرأ «على السفود» فعابه على الرافعي وأنزله ما كان ينزله من نفسه، فليقرأ مقال الرافعي في نقد «وحي الأربعين» ليرى الرأي المجرد في شعر الأستاذ العقاد عن الرافعي».

يستهل الرافعي نقده لشعر العقاد بالحديث عن الشعر الوسط الذي لا يبلغ القمة بأي حال، فيقول:

«نريد أن ندل العقاد على سر سقوطه في الشعر، وأنه لن يفلح ولا يجيء به إلا فضولًا مكرهاً أن يكون شعرًا، ولعله لا يدري أن أكثر ما يحرص عليه من نظمه يتفق أحسن منه لكثير من كبار الشعراء فينفونه ويهذبون شعرهم منه»[31].

ويتابع:

«ذلك أن الفكر يأتي بمادة القصيدة ثم يصورها الطبعُ ويصوغها، ثم يأتي الذوق فيهذبها كما يهذب صانعُ التمثال تمثاله، ولقد كنت أقرأ «وحي

---

[31] مصطفى صادق الرافعي، مقالات الرافعي المجهولة (مع وثائق تنشر لأول مرة)، جمع وتقديم: وليد عبدالماجد كساب، ج 2، كتاب مجلة «العربية»، الرياض، العدد 249، ص 23.

الأربعين» وما يخطر لي إلا أن أكثره أبياتٌ كان العقاد أسقطها من قصائد له قديمة، ثم فتنه الحرص فجمعها ديوانًا. ولو هو سمَّى الحقيقة باسمها لكان اسم ديوانه «الحثالة»[32].

يركز الرافعي على ما يراه خللًا في شعر العقاد وشاعريته، فيوضح ما يلي:

«وعلة أخرى هي أن في العقاد نقصاً كبيرًا في البيان العربي وهو ضعيف الفهم جدًا لأسرار هذا البيان، وقد قرر عند نفسه كما قال لي مرة أن البيان هو ما يكتب به في الصحف. وهذا مذهبٌ إذا صار إلى الشعر كان فيه كعمل من يستعطر بالعطر من أي أوراق النبات أصابها ولو كراثة أو بصلة»[33].

بأسلوب ملاكم محترف، يوجه الرافعي لكمات قاسية إلى العقاد وقصائده، لا يخلو بعضها من القسوة والعنف اللفظي؛ إذ يقول:

«وما يُخيَّل إليَّ في شعر العقاد إلا أنه مستنقعٌ اخضرَّتْ ضفتاه؛ فهذا الجمالُ القليل منه لا يكشف عن سرٍّ ورونقٍ وإمتاعٍ؛ وإنما يزيد في القبح والشُّنعَة، وما هو المستنقع إلا البعوض والملاريا والطُّحلب والوَخَم والعَفَن؟ ولو أنك كنت دقيقَ الحس، مُصفَّى الذوق، عالي البيان، ثم قرأتْ شعر العقاد؛ لرأيتَ من ألفاظه ألفاظًا تلسعُ الذوقَ لسعَ البعوض، ومن شعره أبياتاً تنهق نهيق الضفادع التي هي حمير الماء»[34].

ولا يفرغ الرافعي من نقده، قبل أن يهاجم الشعر الغزلي أو العاطفي لدى العقاد بضراوة، قائلًا:

«وماذا تقول في شاعر يصور حبيبته الجميلة الفاتنة إحدى عينيها الشمس والأخر القمر، وانفها سلسلة جبال، وثغرها وادٍ عميق، وقوامها سكة حديد (وفيها من كل موجودٍ وموعودٍ تؤام).. ثم يذهب يسمي هذا (غزلٌ فلسفيٌّ)؟! أفي شفاعة (فلسفيٌّ) يدخل فساد الذوق والخلط، والغثاثة وسقم الخيال وقبح التعبير؟ وهل تصلح (فلسفيٌّ) غطاءً كغطاء السماء على كل ما

[32] المرجع نفسه.
[33] المرجع نفسه، ص 27.
[34] المرجع نفسه.

تحتها؟ وهل يجيء من (فلسفيٍّ) جيشُ الدفاع يقتل النحو واللغة والعَرُوض والبلاغة إذا هاجمتها بالنقد؟»[35].

وحين يصف الرافعي شعر العقاد فإنه يحيل ضعفه إلى تعقيده وابتذاله معاً:

«ومن هذه العلة في العقاد فسد ذوقُه الشعري، فترى نظمه مستهلكاً بالتوعر والتعقيد والابتذال والاستكراه والتخليط، وأصبح ذلك من مألوف أمره يَعُدُه من خصائصه ويحسبه من فلسفته»[36].

نلاحظ هنا أن الرافعي لجأ في كتاباته إلى النحت، وهي ظاهرة لغوية احتاجت إليها اللغة قديماً وحديثاً، ولم يلتزم فيه الأخذ من كل الكلمات، ولا موافقة الحركات والسكنات، وقد وردت من هذا النوع كثرة تجيز قياسيته.

أما رد العقاد فقد بدأه بمقال عنوانه «سماسرة الأدب»[37]، قال فيه:

«فأحد هؤلاء رجل منكوب يسمى إسماعيل أفندي مظهر كان يطبع في القاهرة مجلة تسمى «العصور»، علم هذا المنكوب الأول أنه يشبه العقاد وحجة الثاني أن يزول العقاد من صفحة الدنيا فلا يرى له شخص ولا يسمع له بخير، أكتبُ عن ابن الرومي فيكتبُ عن ابن الرومي وأكتبُ عن بشار والمتنبي والمعري فيكتبُ عن بشار والمتنبي والمعري، ولما حار في أمره ولم تغن عنه هذه المحاكاة الزائفة خطر له أن العقاد إنما اشتهر لأنه يكتب في صحيفة وفدية، فتطوع هو الكتابة في زميلتنا «كوكب الشرق» عدة أشهر بغير جدوى فما شأن العقاد في نفس هذا المنكوب، هو بلا ريب كل شيء.
«وزميل آخر لهذا المنكوب الثاني مصطفى صادق الرافعي. زاده الله من كل ما فيه.

«ما كتب هذا الرجل حرفاً عني إلا ليقول إنني لست بكاتب ولست أُحسِنُ فهمَ الشعر والبلاغة، وما كتبتُ حرفاً في النقد والبلاغة إلا سعى إليه يقرؤه ويحفظه ليسرق منه ما يصل إليه عقله الكليل، فمنذ أشهر كتب عن شوقي مقالًا ينكر فيه الشعر على المصريين كما يصفهم بالعقم وخمود القريحة

[35] المرجع نفسه، ص 68.
[36] المرجع نفسه، ص 29.
[37] عباس محمود العقاد، سماسرة الأدب، جريدة «الجهاد»، 21 مارس 1933.

فلما غضب القراء والناقدون على هذه المسبة الغليظة وثبت السرقة على لسانه وقال: إنه إنما يروي ما كتبه العقاد.

«فهو يحفظ كلامي ويتجاهله ولا يعترف به إلا حين تسوء نيته ويحسب أن سينبه إلى غضاضة علي فهو خاطئ الفهم سيئ النية كاذب اللسان، ولولا ذلك لعلِم أنني أقول عن حلقات الريفيين في كتابي «ساعات بين الكتب» أنه «من شهد تلك الحلقات أو سمع ذلك الغباء ومن لمس ذلك الجذل المخزون في قلوب أبناء الأقاليم صعب عليه أن يستمال إلى الدلائل التي تنكر الشاعرية على سليقة المصريين، وهذا هو الكلام الذي فهم منه العليم بأسرار البلاغة أنني أنكر الشعر على سليقة المصريين.

«وهو يزعم في كلام نشره في «المقتطف» الأغر أن يهمل كتبي ولا يلتفت إليها ولا سيما كتاب الديوان مع أنه قد سرق فصلًا كاملًا من ذلك الكتاب وإلى القراء شواهد السرقة منقولة عن جزء الديوان الذي أهمله على طريقته البديعة في الإهمال.

«انتقدنا حامي القرآن، حمى الله منه القرآن ولغة القرآن.

«وهذا المنكوت لا يعرف كلمة في الإنجليزية ولكن يعرف الحقد على العقاد، فكل ما يعيب العقاد فهو صحيح، ولو نطقتْ به القمل والنمل والخنفساء.

«وقد روى في إحدى المجلات أنني سرقت قصيدة غزل فلسفي من قصيدة شلي «أبيسكديون» وسرقت «قصائد الآثار» من ثيوفيل جونيه: روى هذا وصدقه مع أنه لا يعرف الإنجليزية ومع أن الزاعمين لم يجرءوا على ترجمة بيتٍ واحد من تلك القصائد التي زعموا أني سرقت منها، ولكنه يحقد على العقاد، فسحقاً إذن للأدلة والبراهين ومرحباً بكل تهمةٍ يفتريها المفترون جزافاً بغير دليل».

وتابع العقاد:

«لقد مضى زمن اللغو. لقد مضى زمن السحرة. لقد مضى زمن الشهرة بأمثال هذه الأساليب. لقد نشأ في العالم العربي قراءٌ لا يأخذون بالأوهام ولا يدينون بعبادة الأصنام، فإن كان الرافعي وأضرابه يحسبون أنهم نالوا من

كاتب هذه السطور منالًا في العالم العربي بما لوثوا به صفحات الرسائل والمجلات فلتسمعوا كلمة الأستاذ محمد الحليوي في صحيفة «الزمان» إذ يرد على سفاهة الرافعي فيقول:

«أما العقاد فحسبك أن أبحاثه في الأدب ومقاييسه في النقد قد وجهت الأدب العربي بحق إلى وجهة جديدة وأماطت اللثام عن أصنام من خشبٍ وجبال من طين، وحررت العقول من عبودية أمساخ القبور وأحلاس القديم الذين قيّدوا حركة الأدب، وقتلوا فيه كل روح».

«فليكتب الرافعي ما ينضح به إناؤه وإناء أمثاله فقد عرف أدباء تونس وغير تونس مكانه من عربات المجالس البلدية قبل أن يعرف هو مكانه من تلك العربات، وسيزداد الناس علماً به وبي كلما ازداد»[38].

في معسكر العقاد، يقول سيد قطب -حين كان مهتماً بالنقد الأدبي- ردًا على الرافعي:

«أحد أمرين:

إما أن الرافعي ضيق الإحساس مغلق الطبع بحيث لا يلتفت إلى مثل هذه اللفتات الغنية بالشعور، وإما أنه يدرك هذا الجمال، ولكنه يتلاعب بالصور الذهنية وحدها، غافلًا عما أحسه وأدركه.

وهو في الحالة الأولى مسلوب (الطبع)، وفي الثانية مسلوب (العقيدة). فأيهما يختار له جماعة الأصدقاء؟»[39].

معركة أدبية عنيفة تجاوزت كل الخطوط وانتقلت من الشعر إلى الحط من شأن الخصم والتقليل من قدره. غير أن في تفاصيلها بلاغة أدبية تستحق القراءة والتدبر.

[38] المصدر نفسه.
[39] سيد قطب، من برجنا العاجي، مجلة «الرسالة»، القاهرة، العدد 252، 2 مايو 1938.

الحرب في منزل طه حسين!

يبدو د.زكي مبارك (1892- 1952) مثالًا على الأديب والشاعر والصحفي، الجاهز دوماً للاشتباك في المعارك الأدبية والفكرية.

لسببٍ مّا ، يدفعك المنجز الفكريّ لهذا الكاتب والباحث إلى تذكّر أسطورة «أرغوس»، الذي يُعرف في الميثولوجيا الإغريقيّة بأنّه العملاق ذو المائة عَين، الذي رُشقت أعينه الثاقبة بدقّة وانتظام في كامل رأسه وجهاً وقفا، حتّى إذا نظر كان مُستطلعاً الجهات الستّ في الوقت نفسه، وإذا نامَ لم يحتج إلى أن يُغمض منها إلاّ نصفها وظلّ النصف الآخر منتبهاً يقظاً.

أورثت العيون المائة «أرغوس» خصالًا يتمنّاها كلّ باحثٍ في العموم: تعدّدًا في زوايا النَّظر يحقِّق شموليّة في الرؤية وإحاطةً بالموضوع، واتّساعاً في الآفاق يورِث قدرة فائقة على التركيب والتأليف بين ما اختلف وانتثر وتباعد، وأسباباً ناجعة للتوقّي من دواعي الغفلة والانخداع.

د.زكي مبارك كاتبٌ من طراز فريد. فهو العاشق والثائر، صاحب «ليلى المريضة في العراق، ومرجريت ومادلين في باريس وسعاد في المنصورة وفاتنة مصر الجديدة وفتاة حي الحمراء بأسيوط»، وهو الأزهري المعمم الذي ألهب حماسة الثائرين سنة ١٩١٩، وما بعدها، وهو الذي يلقي القصائد الوطنية في بيت محمود سليمان باشا رئيس لجنة الوفد المركزية فيحيل الاجتماعات إلى تظاهرات ضد الاحتلال فيعتقله الإنجليز، فتخرج صحيفة «الأهرام» صباح الأحد أول يناير ١٩١٩ بخبر يقول «اعتقل البوليس صباح أمس الأول الأستاذ زكي مبارك، وهو شيخ معروف بزلاقة اللسان والنظم الرشيق».

ظل زكي مبارك يذكر جهاده في ثورة ١٩١٩ ويفاخر به على الكُتَّاب الآخرين الذين لم يشاركوا مثله في الثورة. كان ثائرًا بالمعنى الذي تعنيه الكلمة يخطب ويحفز الجماهير ويلقي القصائد الوطنية ويفر من ملاحقة الإنجليز، وذكر أنه اختفى في غرفة فوق السطوح طيلة ثلاثة أشهر لدى أحد أبناء سنتريس وهو القبطي أنيس ميخائيل، ابن قريته في محافظة المنوفية.

حمل زكي مبارك القلم مثلما يحمل فلاح سنتريس «النبوت»، وإذا كان الحطيئة أيام الخلفاء الراشدين قد هجا الناس جميعاً، فإن زكي مبارك حمل على الناس جميعاً إلا نفسه؛ إذ مدحها وحاربه الجميع في الخفاء أو العلن، وكان ضحية قلمه فأسقطه د.طه حسين مرتين في الليسانس وأخرجه محمد حسن العشماوي من عمله وأخرجه عبدالرزاق السنهوري من وزارة المعارف وسافر إلى باريس على نفقته الخاصة. كان يأبى المداراة ولا يعرف المجاملة، ويرفض النفاق والتزلف وقال عن نفسه «مستحيل أن يكون في الدنيا أحدٌ أصدق مني».

وكان ناقدًا مخيفاً يخشاه الآخرون والويل لمن يبدأ الهجوم عليه، فلما أقدم طه حسين على وصف كتاب زكي مبارك «النثر الفني» بأنه «كتاب من الكتب ألفه كاتب من الكتاب» أطلق زكي مبارك عليه النار لعشر سنوات متصلة، ومن جانبه رفض طه حسين تجديد عقد مبارك مع كلية الآداب عام ١٩٣٤.

واعتبر زكي مبارك هذا نوعاً من التأديب فقال «لو جاع أولادي لشويت طه حسين وأطعمتهم لحمه»[40]. وقال عنه أيضًا: «لم يقرأ في حياته كتاباً كاملًا، وإنما قرأ فقرات من هنا وهناك وأخذ يشطح ذات اليمين وذات الشمال، إلى أن اتصل بالمرحوم ثروت باشا فوضعه بالجامعة المصرية». ويضيف: «إنه من العجيب في مصر بلد الأعاجيب أن يكون طه حسين أستاذ الأدب العربي في الجامعة المصرية وهو لم يقرأ غير فصول من كتاب «الأغاني» وفصول من «سيرة ابن هشام». وقد مرّت عليه أعوام لم يقرأ فيها كتاباً كاملًا».

هناك معركة أخرى دخلها زكي مبارك مع أحمد أمين، وكتب ضده، أكثر من عشرين مقالًا في «الرسالة» ولم يرد عليه أحمد أمين. كما اشتبك مع العقاد وسلامة موسي وأحمد شوقي ولطفي جمعة وأحمد حسن والشرباصي، كما لم يسلم أحمد لطفي السيد من نيران زكي مبارك، الذي وصفه بقوله إنه «بطيء الحركة إلى حد الجمود، وهو يجر كلامه بتثاقل

---

[40] أنور الجندي، مرجع سابق.

وإبطاء». كما هاجم مصطفى صادق الرافعي وشيخ الأزهر سليم البشري وابنه عبدالعزيز البشري.

يبدو أيضاً أن تأثير قرية سنتريس بالمنوفية التي ولد بها، كان له أثرٌ كبير على زكي مبارك، فقد نشأ يحبّها ويحِبُّ أباه الذي توفي عام ١٩٣٥ كما أنه فقد أمه عام ١٩١٧ وأخاه عام ١٩١٨، وأخذ عن والده صدق القول وفصاحة اللسان وقوة العزيمة. ويقول لمطعي المطيعي في كتابه «هذا الرجل من مصر»[41]: إن مبارك في القرية ذاتها عرف الحُبَّ لأول مرة فكتب قصائده الأولى متأثرًا بالطبيعة، وهي التي أنطقته بالشعر الأول حتى أنه أهدى أول دواوينه إليها «ألحان الخلود». وفي القاهرة كانت «ليلاه المريضة في العراق» ممثلة أخطأ البعض في الربط بينها وبين قصيدة «الأطلال» للشاعر أحمد ناجي، هذا غير نساء أخريات -أشار لهن لمعي المطيعي- في أسيوط وباريس.

يثبت مبارك صحة المثل الشعبي الصيني القائل إنه «بالمثابرة يستطيع أي امرئ أن ينقل جبلًا»[42]، فقد كان دؤوباً، شديد المثابرة والاجتهاد في كتاباته ومقالاته.

أما عن قصة «الدكاترة» التي تسبق اسمه فذلك لأنه تقدم برسالة في الجامعة المصرية عن «الأخلاق عند الغزالي» سنة ١٩٢٤ ونال عنها درجة الدكتوراه، وفي عام ١٩٣١ نال دكتوراه أخرى عن رسالته «النثر الفني في القرن الرابع الهجري»، ونال عنها درجة الدكتوراه من السوربون ثم الدكتوراه الثالثة التي كانت عن التصوف الإسلامي من الجامعة المصرية عام ١٩٣٧.

ولأن حديث المرء مرآة أفكاره، فإنه ربما ليس هناك ما يكشف عن شخصية زكي مبارك أكثر مما أورده هو شخصياً في مقال تحت عنوان «في منزل الدكتور طه حسين»[43] نشرته مجلة «الرسالة»، عن لقاء وجلسة في منزل أستاذه وصديقه اللدود د.طه حسين عام 1939، يتضح فيها كل ما

---

[41] لمعي المطيعي، هذا الرجل من مصر، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1997.

[42] شاكر لعيبي، معجم الأمثال الصينية: مقاربة عربية للشعريات الصينية، كتاب «الفيصل»، الرياض، العدد 18، 2017، ص 45.

[43] د.زكي مبارك، في منزل الدكتور طه حسين، مجلة «الرسالة»، القاهرة، العدد 327، 9 أكتوبر 1939.

ذكرناه عن شخصية زكي مبارك التي تميل إلى الهجاء، وغمز البعض من قناة أصوله المنوفية، وعلاقته المتأرجحة مع أبرز أدباء عصره ومفكريه.

يقول زكي مبارك في نص مقاله:

«في مطلع الصيف كنت على موعد مع الأستاذ الكبير الدكتور طه بك حسين لأقدم إليه نسخة من كتاب «ليلى المريضة في العراق» ولأقرأ معه صفحات من ذلك الكتاب، ولكني حين وصلت في الموعد المحدّد لم أجده في البيت، فسلمت الكتاب لجنديْ يرابط هناك وانصرفت.

ولم يعزّني عن إخلاف الدكتور طه حسين إلا لحظاتٌ عِذاب قضيتُها في منزل الآنسة أم كلثوم، وبينه وبين منزل الدكتور طه بضع خطوات.

وفي اليوم التالي سألت عنه بالتليفون لأعرف كيف أخلف الموعد، فاعتذر بلطف وأكّد أنه نسي ذلك الموعد كل النسيان، ودعاني إلى تجديد الموعد، فقلت: إني أتأهب للسفر إلى بغداد للاشتراك في تأبين الملك غازي، وسأحرص على التشرف بمقابلتك حين أعود.

وكنت أحِبُّ أن آنس بلقائه بعد أن رجعتُ من بغداد، ولكني خشيت أن يكون أخلف الموعد الأول عن عمد، لأن أولاد الحلال لا يزالون (يصلحون) ما بيني وبينه من صلات.

ثم سافر الدكتور طه إلى باريس، وسارت الأخبار بأنه سيعتذر عن الحضور في العام المقبل ليستريح من عناء المشكلات الجامعية وليؤلف كتاباً عن تاريخ الشعر العربي.

وكنت في تلك المدة شرعت في الهجوم على الأستاذ أحمد أمين؛ وندْ القلم فوقعت منه غمزات تمسْ الدكتور طه حسين بدون موجب. وكذلك استوحشتُ من المضيّ للتسليم عليه حين عرفتُ أنه رجع من باريس.

ثم عدت فقررت أن أودي الواجب في تحية الدكتور طه، راجياً أن يكون في تأدية هذه التحية تبديد للظلمات التي يخلقها من يأكلون العيش بحياكة الأقاويل والأراجيف.

كان ذلك في مساء اليوم الثالث عشر من شعبان، والقمر يقدِّم إلى الوجود أفانين من الرفق والحنان، ويذكِّر القلوب الخوامد بماضيها الجميل

في مقارعة الصبوة والفتون؛ فنزلت من السيارة عند جسر فؤاد لأمتع القلب والروح بمشاهدة النيل، وهو يواجه القمر في أيام الطغيان، ولأستقبل الزمالك بأدب وخشوع؛ فما كان ثراها الغالي إلا نثائر أكبادٍ وقلوب.

وأخذتُ أجتاز الزمالك من حَرَمٍ إلى حَرَم إلى أن بلغت منزل الدكتور طه حسين. وكنتُ أرجو أن أجده وحده، لأني وصلت بعد الساعة التاسعة، وهو عنده وقت هدوء؛ ولكن يظهر أن قدومه من السفر رفع الحجاب فكان منزله في أنس بجماعة من أهل الفضل هم الأساتذة شفيق غربال، وعبدالواحد خلاف، ومنصور فهمي، وعلي عبدالرازق، وسعيد لطفي، وأمين الخولي، وتوفيق الحكيم، وعبدالوهاب عزام، وإبراهيم مصطفى، وعبدالحميد العبادي.

سلّمتُ على الدكتور طه تسليم المحب المشتاق، وسألته عن باريس وعن السوربون، فأجاب إجابات موجزة دلتْ على أنه يريد أن يكتم عني أشياء. فهل آذت الحرب بعض أصدقائي هناك؟ لا قدر الله ولا سمح!

وبعد لحظة حضر الأستاذ أحمد أمين فنهضت واقفاً لمصافحته، ولكنه زوى وجهه وتجاهل وجودي، ورأيت المقام لا يتسع لمحاسبته على ما صنع، فتكلفتُ الابتسام وأنا مَغِيظ.

وخطر في البال أن حضوري قد يعَكر المجلس، وأن من الخير أن أنصرف؛ ثم تذكرت أنني أحق الناس بمودة الدكتور طه حسين، وإن حالت بيننا الدسائس حيناً من الزمان، فقد كنت صديقه الحق قبل أن يعرف أصدقاء اليوم. كنت صديقه الحميم في ظروف لا يسأل فيها الشقيق عن الشقيق، فكيف أخرج من منزله ليخلو الجوْ لصديق مثل أحمد أمين؟

يجب أن أقضي السهرة كاملة، وعلى من يؤذيه حضوري أن يتفضل بالانصراف!

وبعد أن دارت السجائر على الزائرين شرع الأستاذ أمين الخولي في الحديث

أمين الخولي - يا زكي، ما تترك أبدًا أخلاق المنوفية؟

طه حسين - وما أخلاق المنوفية؟

أمين الخولي - هي المشاغبة واللجاجة والعناد

طه حسين - وزكي مبارك مشاغب؟ قل كلاماً غير هذا يا أمين، فما عرف الناس زكياً إلا مثال اللطف والأدب والذوق. الدكتور زكي حقيقة رجل لطيف؛ ومن آيات لطفه أنه ينظر فيرى الناس قد ضجروا من الهدوء والسكون فيسلط عليهم القذائف القلمية ليتذوقوا نعمة الحركة والجدَل والنضال.

علي عبدالرازق - يظهر أنك راضٍ عن الدكتور زكي مبارك

طه حسين - وهل أملك غير ذلك؟

زكي مبارك - تملكُ كلمة النصح يا سيدي الدكتور، إن رأيت ما يوجب كلمة النصح

طه حسين - لا، يا عم، يفتح الله!

زكي مبارك - يظهر يا سيدي الدكتور أنك غضبان

طه حسين - لست بغضبان، ولكن يحق لي أن أنزعج من بعض ما أقرأ لك

عبدالواحد خلاف - لعل الدكتور يشير إلى مقالاته في مهاجمة الأستاذ أحمد أمين

أحمد أمين - أنا أحتج على إثارة هذا الموضوع في هذا المجلس

خلاف - الخطب سهل، ونحن نحاول تصفية القلوب

أحمد أمين - أنا أحتمل كل شيء إلا التعرض لنبالتي

طه حسين - وهل تعرض زكي مبارك لنبالتك بشيء؟ إن هذا لو صحّ لكان خروجاً على شِرعة العقل!

أحمد أمين - لقد تعرض لنبالتي بأشياء

إبراهيم مصطفى - إن الدكتور زكي لم يتعرض لنبالتك، يا حضرة الأستاذ

زكي مبارك - أنتم تخوضون في شجون من الأحاديث لا عهد لي بها قبل اليوم، فما كنت أعرف أن الأستاذ أحمد أمين فوق النقد، ولا كنت أظن أن

التعرض لتفنيد آرائه يعد هجوماً على قدسيته الذاتية! فهل تعتقد يا أستاذ أني تجنيت عليك؟

أحمد أمين - ليس لي معك كلام، ولا أقبل الدخول معك في نقاش، وأنت حرٌّ فيما تنشر من زور وبهتان

زكي مبارك - زور وبهتان؟ وهل النبالة أن تنطق بهذه الكلمات في هذا المجلس؟

منصور فهمي - لاحظ يا زكي أنك جرّحت الأستاذ أحمد أمين وأن من حقه أن يعلن غضبه عليك، والنفس الإنسانية معرضة للرضا والغضب، والفرح والترح، والرجاء والقنوط. فالأستاذ أحمد أمين يعبر تعبيرًا طبيعياً عن السريرة الإنسانية

زكي مبارك - وكيف يكون الحال لو استبحتُ من التعبير ما استباح؟

أحمد أمين - وهل تورعت عن شيء؟ إن مقالاتك عني هي الشاهد الحيُّ على مبلغ أدبك!

زكي مبارك - وأنا راض عما قلت فيك، وما قلت إلا الحق والصدق، وأنا أنتظر أن يغضب الله عليك فيجازيك على سوء ما صنعت في تحقير ماضي الأدب العربي

طه حسين - إيه الحكاية؟

أحمد أمين - الحكاية أن زكي مبارك يقول إن طه حسين جاهل، وإن أحمد أمين جهول!

طه حسين - خبر أسود!

سعيد لطفي - أنا كنت أظن أن المسألة مزاح في مزاح. وأين نشر الدكتور زكي هذا الكلام المزعج؟!

أحمد أمين - نشره في مجلة «الرسالة» وعند الزيات. «الرسالة» التي خلقتها بقلمي

زكي مبارك - والزيات الذي سوَّيته بيديك!

طه حسين - لقد قرأت المقالة الأولى قبل السفر، وأوصيت الأستاذ عبده عزام بحفظ المجموعة لأقرأها يوم أعود، وسأقرأها في هذه الأيام، فإن رأيت فيها أني جاهل وأن أحمد أمين جهول فستكون وقعتك يا زكي زيْ الزفت!

أحمد أمين - وما ذنب لطفي باشا حتى يتعرض له زكي مبارك بسوء؟

إبراهيم مصطفى - لقد قرأت تلك المقالات مرات...

طه حسين - قرأتها بالقراءات السَّبع؟

إبراهيم مصطفى - أريد أن أقول إني قرأتها بعناية ولم أجد فيها أية إشارة لسعادة لطفي باشا

علي عبدالرازق - لطفي باشا لا يُغضِبه أن يكون في بال الناقدين والباحثين

زكي مبارك - ومن أجل هذا أهجم عليه من وقت إلى وقت

سعيد لطفي - هذا أسلوب طريف في البر والوفاء!

طه حسين – طبعاً. طبعاً، فصاحبنا زكي مبارك يتوهم أن الخلود لن يكون إلا من نصيب من يتعرض لهم في مقالاته ومؤلفاته بالقبيح أو الجميل. وأشهد أنه سلْ سخائم صدري يوم قال إنه لا يهجم علي إلا وهو يعتقد أن الهجوم معناه (بونجور)

أحمد أمين - وأنا لا أريد منه بونجور ولا بونسوار!

زكي مبارك - ولكني لن أتركك بعافية أو تكف شرك عن الأدب العربي

أحمد أمين - وما شأنك بالأدب العربي؟ وما هي خدماتك لهذا الأدب الذي تقول إنك تغار عليه كما تغار على عِرضك؟

زكي مبارك - يكفي أني من تلامذة طه حسين

طه حسين - العفو! العفو! إني والله راض بأن تكون من أساتذة طه حسين!

زكي مبارك - يا سيدي الدكتور. . .

طه حسين - تقتلني حين تقول (سيدي الدكتور) وأنت ترى أني جاهل وأن أحمد أمين جهول

علي عبدالرازق - لم أشهد في حياتي أروع من هذا الحوار، وهو يستحق التسجيل

إبراهيم مصطفى - بشرط ألا يذكر فيه اسمي

علي عبدالرازق - وما المانع من أن يذكر أسمك في هذا الحوار؟

إبراهيم مصطفى - لا تعرف ما المانع! إن هذا الحديث يوم يسجَّل لن يسجله غير زكي مبارك الذي ابتدع فن الأسمار والأحاديث

علي عبدالرازق - وهل تخشى أن يتزيد عليك؟

إبراهيم مصطفى - أنا لا أخاف التزيد ولا أهاب الافتراء، لأني أملك تكذيب المفتريات، وأستطيع دحض الأباطيل؛ ولو كان زكي مبارك يفتري على الناس لكان أمره أخفْ وأسهل، ولكنه مع الأسف يبرع في تصوير الصدق

منصور فهمي - وما الخطر من تصوير الصدق؟

إبراهيم مصطفى - الخطر عظيم جدًا. وإليك توضيح هذه المعضلة: زكي مبارك يحرص على أن يصورك في أحسن أحوالك، وأحسن أحوال المؤمن حال الصلاة. فهل تعرف كيف يصورك وأنت في صلاتك؟ يصورك وأنت راكع أو ساجد! فهل يرضيك أن تصوّر في حال الركوع أو السجود؟

توفيق الحكيم - هذه أخيلة باريسية، وهي تشهد بروعة ذكائك يا أستاذ إبراهيم

إبراهيم مصطفى - العفو، يا أستاذ توفيق، فتلك وثبة من الخيال ساقها هذا الحوار الطريف

أحمد أمين - أرجو أن تعفوني من هذه المطايبات، فلولا مراعاة المقام لانصرفت

طه حسين - أؤكد لك أن الدكتور زكي لم يقصد إيذاءك فيما كتب عنك. ألم تر كيف احتملته سنين وهو يلحْ في اتهامي بالجهل؟

زكي مبارك - لم أتهم سيدي الدكتور بالجهل المطلق، معاذ الله، وإنما اتهمته بالجهل بالقياس إلى المسيو برونو والمسيو دي لاكروا، وقد توليا عمادة كلية الآداب في باريس

أمين الخولي - كلام طيب، يا فتوة المنوفية، فلا مانع عند الدكتور طه من أن يكون في باريس من هو أعلم منه، فقد تخرَّج في مدينة النور وهو يثني على أساتذتها في كل حين، ولكنك اتهمت الأستاذ أحمد أمين بالعاميّة الفكرية، فما هو المخرج من هذا الاتهام الفظيع؟

زكي مبارك - لم أتهم الأستاذ أحمد أمين بالعامية المطلقة، ولكن بالقياس إلى الشيخ خربوش

طه حسين - ومن الشيخ خربوش؟

زكي مبارك - الشيخ خربوش عالم علامّة لا يقاس إليه الأستاذ أحمد أمين

علي عبدالرازق - ألم أقل لكم إن هذا الحوار يستحق التدوين؟

عبدالواحد خلاف - هذا الحوار ينفع في تهدئة أعصاب الأستاذ أحمد أمين، وقد بدأ يبتسم، ولكن المهم هو الاستفادة من هذا المجلس في تغيير المذهب الأدبي للدكتور زكي مبارك، فهو أقدر أدبائنا جميعاً على إحداث الضجات الأدبية، ولا أدري كيف رجع سليماً من العراق. . .

توفيق الحكيم - كنتَ تنتظر أن يلقى حتفه هناك؟

طه حسين - كان يستريح ويريح، كما قال أحد الكتّاب

زكي مبارك:

لن تزالوا كذلكم ثم لا زل ... ت لكم خالدًا خلود الجبال

أحمد أمين - أي جبال وأي خلود؟ أليست لنا أقلامٌ تفل قلمك بأيسر جهد؟

عبدالواحد خلاف - أرجو أن تسمعوا بقية كلامي. إن زكي مبارك أقدر أدبائنا جميعاً على إحداث الضجات الأدبية، ولكنه لا يوجِّه نشاطه إلى ما يفيد

زكي مبارك - وبماذا تشير أيها السيد؟

عبدالواحد خلاف - أشير بأن تعود سيرتك يوم كنت تؤلف في النثر الفني والتصوف الإسلامي، فتوجه مجادلاتك ومصاولاتك إلى القدماء

طه حسين - الأمل بعيد في توجيه الدكتور زكي مبارك إلى ما يفيد وينفع

زكي مبارك - يا سيدي الدكتور. . .

طه حسين - فلقتني يا أخي بعبارة (سيدي الدكتور) وقد تحيّرت في أمرك، فأنت في المجلس رجلٌ لطيف، ولكنك حين تخلو إلى قلمك تنقلب إلى شيطان مَريد

أمين الخولي - دافع عن نفسك يا زكي، فإني أخشى أن ينهزم فتوة المنوفية

زكي مبارك - لي كلمة يا سيدي الدكتور، ولا تؤاخذني بالحرص على هذه العبارة، فقد حضرت دروسك بضع سنين ولا أستبيح الهجوم عليك

طه حسين - ألم أقل لكم إن زكي مبارك رجل!

زكي مبارك - أشكر لك هذا اللطف يا سيدي الدكتور، ثم أقول إني تلقيت عنك مبادئ الظلم والاعتساف

عبدالوهاب عزام - أيوه، يا عم زكي، هات ما عندك هات

زكي مبارك - تذكرون المناوشة التي قامت بين الدكتور طه والدكتور منصور على صفحات «الأهرام» في سنة 1921؟

منصور فهمي - أية مناوشة؟ ذَكِّرني فقد نسيت

زكي مبارك - كنت يا سيدي الدكتور أثنيت على أسلوب المنفلوطي، فهاج أستاذنا الدكتور طه وماج، ودعاك إلى أن تسمي الجمل جَملًا والأرنب أرنباً، أو كما قال، ومعنى ذلك أن المنفلوطي ليس بكاتب ولا أديب

طه حسين - ثم؟

زكي مبارك - ثم جاء الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين الذي أنكر أن يكون المنفلوطي كاتباً أو أديباً، فاعترف بأن الأستاذ أحمد أمين كاتب وأديب وسمح بأن يدرس أسلوبه على طلبة السنة الأولى بكلية الآداب

طه حسين - ما هذا الحشيش؟

زكي مبارك - أنا لم أذق الحشيش أبدًا، ولكني أؤكد أن أسلوب أحمد أمين يدرس في كلية الآداب

طه حسين - هذا مستحيل

أحمد أمين - الكلية تدرس أساليب المعاصرين جميعاً

زكي مبارك - وأنت كاتب ولك أسلوب؟

منصور فهمي - احترس يا زكي من الخروج على أدب الخطاب

أحمد أمين - ليتكم صدقتموني حين قلت إن زكي مبارك لا ينقد الباحث نقد العالم للعالم وإنما ينقده نقد المصارع للعالم

زكي مبارك - وأنت عالم يا أستاذ؟ وهل يكال العلم أيضاً بمكيال؟

أحمد أمين - العلم كله عندك، ونحن تلاميذ مبتدئون!

علي عبدالرازق - هذا الحوار لا يستحق التسجيل!

عبدالحميد العبادي - هو على كل حال صورة من صور التاريخ!

توفيق الحكيم - أنا والله شديد الحسرة على ما وصلنا إليه؛ فقد كنت أحِبُّ أن تكون بين الأدباء صداقات عظيمة كالذي يعرفه الأدباء العظماء في باريس ولندن وبرلين

عبدالوهاب عزام - وكالذي شهدناه بين زكي مبارك وأحمد أمين!

طه حسين - إن ذهني لا يسيغ القول بأن النقد يفسد ما بين الأصدقاء

شفيق غربال - أعتقد أن الدكتور زكي رجل طيب القلب. وقد قرأت مقالاته عن الأستاذ أحمد أمين بارتياح، وجنيت منها كثيرًا من الفوائد الأدبية. ولو أنه نزه قلمه عن بعض العبارات التي جرت مجرى السخرية من الأستاذ أحمد أمين لما استطاع أحدٌ أن يوجه إليه أي ملام

توفيق الحكيم - ولهذه المقالات مزية أخرى غير الفوائد الأدبية، فقد بغَّضتني في الجو الأدبي عندنا وحببّت إليّ قضاء الصيف في أوروبا، ولم أرجع إلا بعد أن ظننت أنها انتهت؛ ثم كانت حسرتي شديدة حين رأيت أن زكي

مبارك لا يزال يبدي ويعيد في شرح جنايات أحمد أمين. ولولا الحرب لرجعت من حيث أتيت، فمن أين يجد زكي مبارك كل هذا الكلام الطويل العريض؟

شفيق غربال - المسؤول عن هذه المتاعب هو الأستاذ أحمد أمين

أحمد أمين - أنا المسؤول؟

شفيق غربال - بالتأكيد، أنت المسؤول، لأنك مضيت في بحثك طول الصيف، وهيأت المجال للدكتور زكي مبارك. والذي يقدِّم الوقود للنار لا ينكر عليها الاشتعال

طه حسين - هل أفهم من هذا أن الجوْ الأدبي عرف الحياة في هذا الصيف؟

زكي مبارك - يكفي يا سيدي الدكتور أن تعرف أن الأستاذ أحمد أمين نقل مكتبته إلى الإسكندرية في هذا الصيف ليجد الشواهد تحت يديه وهو يردّ عليّ

أحمد أمين - أنا رددت عليك؟ وهل قلتَ كلاماً يُرَدّ عليه؟

زكي مبارك - الله يعلم كيف شغلت قلبك وعقلك، وكيف قهرتك على مراجعة المؤلفات الأدبية، والمصنفات الفقهية. وهل تستطيع يا أستاذ أن تقول إنك تجهل منزلتي الأدبية؟

أحمد أمين - إن مقالاتك في الهجوم عليّ زهدت القراء في علمك وأدبك

شفيق غربال - سمعت غير هذا. سمعت أن مقالات الدكتور زكي مبارك في الهجوم على الأستاذ أحمد أمين دلتْ على اطلاعٍ فائق وتفكير عميق، وسمعت من يقول إنه لم يعرف قيمة زكي مبارك إلا بفضل هذه المقالات

منصور فهمي - وهذا يشرح جانباً من عقلية المجتمع، فالجمهور يعرف زكي مبارك الناقد ولا يعرف زكي مبارك المؤلف، لأنه ينقد وهو ثائر ويؤلف وهو هادئ

طه حسين - زكي مبارك يصطنع الثورة في كل شيء حتى التأليف، ولكن ثورته في مؤلفاته لا تلفت نظر الجمهور لأنها في الأغلب متصلة بالقدماء،

والهجوم على القدماء لا يثير تطلْع الناس إلا حين يمس العقائد من قرب أو من بعد، كالذي وقع يوم ظهر كتاب «الشعر الجاهلي»[44]

زكي مبارك - ومن أجل هذا حرص سيدي الدكتور على تغليظ بعض الألفاظ ليوجه الأنظار إلى كتابه النفيس!

طه حسين - وبعدين لك، يا دكتور زكي؟

زكي مبارك - لا بَعْدين ولا قَبْلين، ولكني أحِبُّ أن أعرف كيف تكون الصراحة حلالًا في وقت وحراماً في وقت؟ وكيف يحلْ لسيدي الدكتور ما يحرُم على سائر الناس؟

طه حسين - يظهر أنك تحِبُّ أن تتمتع بالحرية الكاملة في حياتك العقلية، ويظهر مع الأسف أنك لم تعتبر بما عاناه أحرار الفكر في هذه البلاد، فما تحسدني عليه حلال لك حين تشاء. وإني أرجو أن يبعد اليوم الذي ترجع فيه عن شططك وجموحك، اليوم الذي تيئس فيه من إنصاف الناس كما يئستُ من إنصاف الناس

منصور فهمي - ولكن ما الموجب للتعرض لما يمس العقائد؟

طه حسين - اسأل نفسك يا منصور فلك مع العقائد تاريخ

منصور فهمي - كان ذلك في عهد الشباب

طه حسين - وكان مني ما كان في عهد الشباب، وإن لم يمض عليه غير عشر سنين، والحسرة تلذع قلبي كلما تذكرت أني لا أملك مكايدة الجماهير من جديد. وهل نكايد الجماهير إلا بفضل ما يثور في دمائنا من ثورة وطغيان؟

عبدالواحد خلاف - ومعنى ذلك أن الدكتور زكي مبارك يكايد جماهير الأدباء لأنه لا يزال في عنفوان الشباب؟

طه حسين - الذي أعرفه أن زكي مبارك صار من طبقة الكهول، بحكم السن على الأقل، فقد شهدت مشاغبته بدروس الأستاذ علي عبدالرازق في الأزهر سنة 1912

[44] د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سلسلة «الكتاب للجميع»، العدد 16، 2001.

زكي مبارك - وأنا شهدت مشاغبتك يا سيدي الدكتور بدروس الشيخ محمد المهدي في الجامعة المصرية سنة 1913

أحمد أمين - ومع هذه السن العالية لا يزال زكي مبارك يمعن في الغزل والتشبيب كأنه في سن العشرين

شفيق غربال - هذه الدعابة تدل على أن الأستاذ أحمد أمين صفتْ نفسه وطابت

طه حسين - فهل نرجو أن يكف زكي مبارك عن العدوان بعد هذا الصفاء؟

زكي مبارك - هل تصافينا حقيقة؟

أحمد أمين - لن نتصافى أبدًا بعد الذي كان

زكي مبارك - يظهر أنك تستروح بالهجوم عليك، وسأخيِّب ظنك فأسكت عنك بعد ثلاث أو أربع مقالات... مساء الخير، يا سيدي الدكتور، والحمد لله الذي أرجعك إلينا بخير وعافية.

(مصر الجديدة)».

تأديب «صناديق الموسيقى»!

«ليست العظمة بظهور المرء كما يظهر الممثل أمام المتفرجين في خلقةٍ مزوّرةٍ من رأسه إلى قدمه، ولا في هذه الأخيلة الذهبية التي تملأ رؤوس الأغنياء كأنها أرواح الذهب، ولا في نحو ذلك من السخافات (العظيمة) التي ملأت الشرق كله. ولكن العظمة أحدُ شيئين: علمٌ منتج، أو عملٌ مثمر»[45].

هكذا تحدث مصطفى صادق الرافعي (1880-1937)، الذي وصفه شكيب أرسلان بأنه «نابغة الأدبِ، وحجة العربِ»، وقال عنه المُحَدِّث أحمد محمد شاكر: «إمام الكُتَّاب في هذا العصرِ، وحجة العربِ».

إنه ينكأ الجرح ويضع إصبعه على أصل الداء؛ إذ ينتقد صاحب «تاريخ آداب العرب»، و«وحي القلم» أولئك الذين يملأ الواحد منهم الدنيا صخباً، فإذا جئت إلى عمله وعطائه وإبداعاته، وجدته هباء منثورًا. وإن جالستَ أحدهم ستكتشف أنه أحمقٌ يسبح في لُجَّة الغرور. غنيٌّ عن القول أن الخجل لا يوضع على وجه من لا يخجل.

اللافت للانتباه أن «هؤلاء الذين لا يعملون يؤذي نفوسهم أن يعمل الناس» كما قال د.طه حسين؛ لذا تجدهم يهيلون التراب على العطاء المميز والإنتاج المحترم والإبداع المتفوق، وينالون من كل اسمٍ يستحق التقدير، بأي طريقةٍ كانت: الإقصاء والتهميش والاستبعاد، فإن لم يكن.. فالتشويه.

لم يحصل الرافعي في تعليمه النظامي على أكثر من الشهادة الابتدائية. مثل عباس محمود العقاد في تعليمه، فكلاهما لم ينل شهادة غير الشهادة الابتدائية. كذلك كان الرافعي مثل طه حسين صاحب إعاقة دائمة هي فقدان البصر عند طه حسين وفقدان السمع عند الرافعي. ومع ذلك فقد كان الرافعي مثل زميله طه حسين من أصحاب الإرادة الحازمة القوية فلم يعبأ بالعقبات، وإنما اشتد عزمه وأخذ نفسه بالجد والاجتهاد، وتعلم على يد والده وكان أكثر عمل عائلته في القضاء.

---

[45] مصطفى صادق الرافعي، الإحسان الاجتماعي، مجلة «الرسالة»، القاهرة، العدد 484، السنة العاشرة، 12 أكتوبر 1942، ص 953-956.

يقول الرافعي في مقالته التي نحن بصددها:

«فالعظمة خلقٌ إنساني يوجده العلم أو يوجد هو العمل الإنساني العظيم. فإن لم يكن علمٌ صحيح، ولا عملٌ صحيح، فاجمع بين الماء والنار قبل أن تجمع بين النفس والعظمة. وقد أرى الرجل من عظمائنا وهو من تعاظمه لغناه أو لمنصبه أو لجاهه أو لحسبه، كأن رأسه صندوقٌ من صناديق الموسيقى، وكأن كل حركاته وكلماته إنما توقع توقيعًا منتظماً مع (النفخة) التي تخرج من هذا الصندوق، ومع ذلك فلا أكرمه ولا أجدُ له في نفسي من المنزلة، ولا أحفل بتلك العناصر الأربعة التي أنشأت عظمة من الغنى أو المنصب والجاه والحسب، إلا كما يكون في نفسي لبعض قطع من الخشب والحديد والمعدن والنحاس، وهي العناصر التي تصنع منها الأدوات الموسيقية»[46].

إن عقدة الجاه والنفوذ والعائلة، أو الشهرة والأضواء والنجومية، أصابت كثيرين بإعاقة تحول دون شعورهم بأهمية التواضع الإنساني واحترام الآخرين وعطائهم. دعونا نتوقف عند وصف الرافعي هؤلاء بأنهم يشبهون«صناديق الموسيقى» التي تعزف لحناً مكررًا مملًا هو: الاستعلاء. معزوفة العظمة عادة ما تكون على يد عازف يدرك في أعماقه أنه أقل شأناً وشأوًا من أهلم العلم والمعرفة والإبداع، وبالتالي فإنه يلجأ إلى حيلة دفاعية عنوانها التهجم على الآخرين والحط من شأنهم، عسى أن يرفع ذلك من مقامه ويرسم هالة زائفة حول شخصه.

والحق أقول، إننا نرى من هؤلاء نماذج تبعث على الشفقة أكثر مما تثير الضحك. نراهم على الشاشات منتفخي الأوداج، وفي الاجتماعات والمؤتمرات واللقاءات، وحتى على مقاهي المثقفين ومجالس الوجهاء والأثرياء، يحاولون الإيحاء لك بأنهم صنفٌ آخر من البشر، وسماء أخرى لا تُمس!

غير أن الحقيقة غير ذلك، والتواضع هو أساس العظمة البشرية، والانفتاح على الآخرين وتبادل المعرفة والثقافة على جسر المودة هو طريق ارتفاع مقام المرء في أعين الناس. الإنسان السوي يخلق سياقات جديدة، ويستخدم لغات تواصل مختلفة ليصل إلى الجميع، أما الذي ينصّب نفسه

---

[46] المصدر نفسه.

ولياً على الفكر أو الثقافة أو الفن، وشكله، وقوامه واتجاهاته، فإنه عاجز عن العطاء، لأنه ببساطة محدود القيمة قليل المعرفة.

يقول الرافعي:

«العظيم ذاتٌ مبنيةٌ على مبدأ، وما دام كذلك فهو عظيمٌ في خلقه وفي عمله، ولا يسلب هذه العظمة منه إلا الموت. على أن التاريخ يقوى على الموت فيستلِبها منه، ويحفظها لصاحبها العظيم، ثم ينفض عليها صبغة الخلود، فإذا هي حياة ثانية لاسمٍ من الأسماء الخالدة التي لا تموت إلا حين يموت الموت! وإذا كانت الذات مبنيةً على مبدأ، فيستحيل أن يسقط الرجل العظيم وذاته قائمة»[47].

نعم، يستحيل أن يسقط الرجل العظيم وذاتُه قائمة. تذكر هذا جيدًا حين تجد أمامك أحد «صناديق الموسيقى» في منطقة وسط البلد أو تلك اللقاءات المتلفزة.

---

[47] المصدر نفسه.

سيد الحرافيش

نيلٌ من الحبر والبساطة، تدفق حتى آخر قطرة بروايات وقصص مسكونة بالواقعية والانتماء.

إنه نجيب محفوظ، أحد أبرز رواد الرواية العربية والابن النجيب للثقافة المصرية.

الرجل الذي لم يسافر خارج مصر إلا مرتين لا أكثر، سافر إلى أربعة أركان الدنيا بأدبه وإبداعه، وامتلك استعدادًا هائلًا لاستيعاب الآخر، وقدرة فطِنة على الانفتاح واستثمار التنوع الاجتماعي. تمكّن الكاتب، الذي كان يخط كل كتاباته بالقلم الحبر أو الرصاص، من أن يحفر مكانته عميقاً في الوجدان المصري والعربي، بعد أن راهن على فن الرواية الذي وصفه في رده على عباس محمود العقاد بأنه "شِعر الدنيا الجديدة".. وهكذا كان وفياً لرهانه الرابح.

لا يمكنك سوى أن تتأمل وتعجب كيف انتصر الموهوب في نهاية الطريق على دولة تعبد موظفيها متوسطي المواهب، وكانت، قبل وقتٍ قريب من مفاجأته لها بفوزه بنوبل، لا تعرف الفارق بين مشروع رجل يؤسّس فن الرواية العربية ويطرق أبوابها بجرأة، وبين ما يكتبه غيره ممن تطرحهم السّلطة أو تروّضهم، قبل أن يدركوا أن ما يفعله ينتمي لشيء أرحب.. شيء يُدعى "العالم".

الموظف، المنضبط، احتمى بأخلاق متوسطي المواهب في الاحتماء بالظل، تلك الوظيفة المملة، لم يضيع عمره في محاربة ديناصورات لديها خبرة خمسة آلاف عام كافية لقتل كل طيور الله، لم يُعادِ أي سياسة في العلن، واكتفى بادخار كل شيء لكنزه الكبير، الرواية، وبصبر جعله يعمل دون الالتفات لمديح نقدي لفترة طويلة، واختزن تمرده للكتابة، فكان يكتب بـ"عناد الثيران" كما وصف نفسه، قبل أن يدرك أحدٌ مشروعه[48].

[48] أحمد الفخراني، في ذكرى ميلاد الحكّاء الأكبر نجيب محفوظ.. الموهوب ينتصر (ملف خاص)، موقع "بوابة المصري اليوم" الإلكتروني، 10 ديسمبر 2013.

التزم بالكتابة بشكل مدهش، فهو دائم القول: "أحياناً أنتهي من قصة قصيرة، وأحياناً أخرى أجلس الساعات الثلاث والقلم في يدي ولا أكتب كلمة واحدة، والموقف يتكرر كثيرًا، لكنني لا أبرح مكاني، فأنا موظف مهنتي الكتابة مثل أي موظف في مكان عمله لا يستطيع مغادرته سواء كان هناك عمل أم لا. وحي الكتابة أصبح يعرف مواعيدي، وإنني أنتظره في هذه الأوقات، فهل يصح أن يأتي ولا يجدني؟"[49].

ومحفوظ "رجل عرف نفسه، سر قوته. كجبل المقطم بقي صامدًا، يطل -بحُبِّه وحزنه الجليل- على المدينة العتيقة المضطربة بالفقراء والمقهورين والمتسولين والفتوات. كتب ما كتب ليمحق الفقر والقذارة والتسول والطغيان"[50].

كان محفوظ مجرباً عظيماً، لم يترك باباً لم يطرقه ليدفع قدرته على التعامل معه إلى أقصاها. وفي تقديري أنه لم تمر تفصيلة عبثًا في ذهن الرجل؛ إذ مر بكل ما مر به في حياته ليختزن ما يصنع به فناً عظيماً. فقد كتب في فراغه الخاص، ومن المؤكد أن ما أنتجه أدبياً اكتسب في الحال أصالته وضرورته.

معه يمكن أن تدرك كيف تكون الرواية قادرة على إعطاء التفسير للخالد والعابر في الحياة وبطرق مؤثرة وخصبة، وذات أثر فردي وجماعي شامل[51]. إن رواياته تقدم ذلك كله في نسيج واحد، للواقعي والمتخيل، الأسطوري والحقيقي، الملموس والمجرد، الجامد والحي المتدفق، المشخص والمرموز إليه، العارض والأبدي، الأخلاقي ونقيضه، الدرامي والمأساوي، الحزين والساخر، وتكشف عن التعارضات الكبرى في قلب الواقع الاجتماعي والعصر، وعمليات الصدام في قلب الإنسان وفكره وهو يكابد العالم وذاته.

إنه تجسيدٌ حي لكيفية تحرك الرواية على مستويين: مستوى الواقع

---

[49] ماهر مقلد، محمد سلماوي رئيس اتحاد الكتاب لـ"الأهرام": أبكي كلما سمعت صوت نجيب محفوظ، جريدة "الأهرام"، القاهرة، 17 مارس 2013.

[50] د.عبدالغفار مكاوي، بكائيات: 6 دمعات على نفس عربية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 18.

[51] جون هالبرين، نظرية الرواية – مقالات جديدة، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1979، ص 16.

ومستوى الأسطورة والحلم[52]، أي التطلع إلى الماضي في حركته نحو المستقبل، للكشف عن الأهداف العامة للشخصيات.

بل إن هناك من يرى أنه مؤسسٌ بارز من مؤسسي قصيدة النثر العربية المعاصرة[53]، ويستدلون على ذلك بتلك القطع والمقطوعات المكثفة المرهفة الحارة في أعمالٍ مثل "اللص والكلاب"[54] وفي "أصداء السيرة الذاتية"[55]. في العمل الأخير، وكما هي مواقف المتصوفة التي يختبرون فيها كشوفاتهم في التجربة، وتجاربهم في الكشف، وعلى سلم الوجد بين الفكرة والمعنى، نبتت مواقف ومخاطبات ذات طابع تجريبي ووجودي تفتح أمام القارئ نوافذ جديدة للتأويل والمعنى، كما لو أنها غرفة مليئة بالمرايا المتقابلة التي تضاعف ظلالها[56].

بدأ في اتجاهه للأدب بعد تخرجه في كلية الآداب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة. غلب على أسلوبه الطابع الخيالي التاريخي، حيث شكّل التاريخ الفرعوني القديم ناظماً مشتركًا مؤسساً للأحداث الروائية في "عبث الأقدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة" لدى نجيب محفوظ[57]. في الروايات الثلاث، عمل محفوظ على تبني فكرة الخلاص: خلاص مصر بيد المصريين، مدفوعاً بهذه الروح المصرية التي بدأت في الانبثاق في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين[58].

روايات نجيب محفوظ تلك، تجعل التاريخ السحيق متصلًا بالحاضر والراهن والمستقبل كذلك؛ لأن أساس هذا البعد المعرفي جعل التاريخ في تلك الروايات فضاء لنسج حكايات تبرز قيمة العلاقات الإنسانية حين تحاصرها

---

[52] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1979، ص 75.

[53] حلمي سالم، ست شخصيات لا تبحث عن مؤلف، مجلة "الكتابة الأخرى"، القاهرة، العدد 24/23، ديسمبر 2001، ص 17.

[54] نجيب محفوظ، اللص والكلاب، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1961.

[55] نجيب محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1995.

[56] د.بهيجة مصري إدلبي، أصداء السيرة الذاتية. غرفة مليئة بالمرايا المتقابلة، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، أغسطس 2016، ص 22- 26.

[57] نجيب محفوظ، عبث الأقدار؛ رادوبيس؛ كفاح طيبة؛ الأعمال الكاملة، ج 3، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 2008.

[58] د.ممدوح فراج النابي، نجيب محفوظ: الذاكرة والنسيان، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد 777، ديسمبر 2015، ص 152.

مشاعر الاختناق والتصدع، بينما هي تتوق إلى قيم التسامح والحُبِّ المستحيل[59].

منطق الأمور في أعمال هذا الروائي أن الرواية حين تعانق التاريخ بلهفةٍ وشغف لا تتوخى في نيات الإبداع الخلاق اقتناص متعةٍ يسيرة، أو خيانة الأدب بسبق نسغ حكائي وترصُّد خطاب سردي؛ لأن الرواية في التفاتها إلى السجل التاريخي عند محفوظ "إنما تستعير بعض مياه التاريخ لتروي ظمأ الحاضر المبهَم بما فاض عن الماضي الجليّ"[60].

أنهى محفوظ "المرحلة التاريخية" عام 1944، منتقلًا إلى "مرحلته الاجتماعية"، وناقلًا معه الرواية العربية إلى طور جديد من أشكالها[61]. ونجح في التعبير بمهارة عن المجتمع المعاصر، فكان على رأس هذه الأعمال "الثلاثية" التي ترمز إلى التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لأجيال عدة من المجتمع، حتى إنه يمكن اعتبارها "سيرة ذاتية" لمصر خصوصاً، والمجتمع العربي عموماً في الفترة ما بين الحربين العالميتين خلال النصف الأول من القرن العشرين[62]. ومهما يكن المسار الذي سلكته الرواية العربية حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين، فقد ظلت "ثلاثية" محفوظ تجديدًا حاسماً في الشكل الروائي العربي[63].

في هذه الثلاثية وغيرها، بدا شغف نجيب محفوظ واضحاً بنمط حياة الطبقة المتوسطة المصرية، بل بشريحةٍ معينة منها يمكن وصفها بأنها الشريحة الوسطى في داخل هذه الطبقة المتوسطة. ليست في أعلى هذه الطبقة، ومن ثم فهي قليلة التأثر بنمط الحياة الغربية، ومتمسكة بتراثها وعاداتها التقليدية، ولكنها أيضاً ليست في أسفل هذه الطبقة فلا تعاني

---

[59] عبدالفتاح الحجمري، نصوص من الرواية العربية وفسح من التاريخ؛ في: (إشراف د.عبدالإله بلقزيز) الثقافة العربية في القرن العشرين.. حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 925 – 926.

[60] سعيدة تاقي، الرواية لا تكتب التاريخ، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، أغسطس 2015، ص 35.

[61] فيصل درّاج، البدايات التأسيسية للرواية العربية؛ في: (إشراف د.عبدالإله بلقزيز) الثقافة العربية في القرن العشرين.. حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 917.

[62] محمد كامل الخطيب، السيرة الروائية في الأدب العربي الحديث؛ في: (إشراف د.عبدالإله بلقزيز) الثقافة العربية في القرن العشرين.. حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 1083.

[63] فيصل درّاج، الرواية وتجديد الشكل؛ في: (إشراف د.عبدالإله بلقزيز) الثقافة العربية في القرن العشرين.. حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 1061.

شظف العيش.

إن أبناء هذه الطبقة وتلك الشريحة يخوضون صراعات متعددة، سعياً للصعود وتجنباً للانحدار، ويخوضون الصراع بين ما هو مادي وما هو روحي، بين ما هو موروث وما هو مكتسب، بين ما هو قديم وما هو حادث، بين ما هو مرفوض وما هو مقبول، وقد نلاحظ أن أكثرهم تطلعاً إلى ما هو مادي هم الذين يلقون الدمار[64].

كانت هذه الشريحة من الطبقة الوسطى هي الشريحة الاجتماعية التي نشأ فيها نجيب محفوظ وترعرع، بل وظل ينتمي إليها بنمط حياته ومزاجه حتى آخر أيامه. وكانت هي أيضاً الشريحة الاجتماعية التي يعايشها ويشعر بالارتياح إليها، ويراقبها ويسجل تأملاته عما يحدث لها، وعن آمالها وأتراحها، ولا يرى التاريخ المصري أو السياسة المصرية إلا بعيونها. إنه لا يتجاوز حدود الدولة المصرية، وفي داخل هذه الدولة لا يتجاوز المدن إلى الريف، وفي داخل المدن لا يكاد يتجاوز القاهرة أو الإسكندرية. هكذا كانت القاهرة هي المكان البطل لمعظم أعماله، أما الإسكندرية، التي كان ينتقل للعيش فيها خلال فترة الصيف، فقد مثلت المسرح الرئيسي في روايتيه "السمان والخريف" و"ميرامار"، وظهرت بصورة أقل في رواية "الطريق"، وقصة "دنيا الله".

في هاتين المدينتين، أو في ظل ما يمكن أن نسميه بـ"الوعي المديني" نسبة إلى المدينة، لم يكن يخرج عن أحياء الشريحة الوسطى في داخل هذه الطبقة المتوسطة، التي يعرفها ويخالطها ويدرك همومها وقضاياها.

كان نجيب محفوظ من هذا الحشد الذي لا يعرف بعضه بعضاً في شوارع القاهرة، لكنه نقل روح المكان والبشر بكلماتٍ شديدة الصدق والتفرد، وابتكر مرايا إبداعية تعكس أحوال الروح الإنسانية المحتشدة بالأمل والمسَّرة والقلق والضياع والاغتراب والعجز وانتظار الموت.

ولعل أبرز سمات "الوعي المديني" الذي تجسد بعمق في روايات محفوظ هو تمثل كاتبها لقيمها التي تتصف بالتنوع والتعدد، وهو ما نراه متجلياً مثلًا في نزوع رواياته إلى "تعدد الأصوات"، وانشغالها بتصوير عالم المدينة،

[64] فاروق عبدالقادر، في الرواية العربية المعاصرة، "كتاب الهلال"، دار الهلال، العدد 633، سبتمبر 2003، ص 13.

وتحديدًا القاهرة، وعلى الوجه الخصوص "الأحياء الشعبية" التي تطرح بقوة عالم المهمشين والفقراء[65]، من صاحب المقهى إلى صبي المعلم، ومن بائع البسبوسة إلى صانع العاهات.

ببساطة، لا يمكن أن نفهم مصر من دون محفوظ، ومن دون أبطاله الذين يتماهى معهم القارئ.

ينتمي هؤلاء الأبطال عادةً إلى عالم المدينة (القاهرة)، معشوقة محفوظ الأولى، التي لم يكن يفارقها إلا نادرًا، وقد نسج فيها أسطورته الخاصة عبر مشروعه الروائي الممتد؛ لذا يقول عنها: "حبي وارتباطي بالقاهرة القديمة لا مثيل لهما، أحيانًا يشكو الإنسان بعض جفاف في النفس، تعرف هذه اللحظات التي تمر بالمؤلفين، عندما أمر في المنطقة تنسال عليَّ الخيالات، وأغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حية أثناء جلوسي في هذه المنطقة، يخيل لي أنه لا بدَّ من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس.. والجمالية بالنسبة لي هي تلك المنطقة"[66].

مركزية القاهرة القديمة في رواياته لها أسبابٌ وجيهة.

وُلِدَ نجيب محفوظ في حارة درب قرمز الواقعة في ميدان بيت القاضي بحي الجمالية في الحادي عشر من ديسمبر عام 1911. في هذا الحيّ القديم الأصيل النائم في أحضان القاهرة القديمة، عرفَ نجيب محفوظ الحياة الشعبية وعادات أهلها، حيث تركت أثرًا عظيماً في أدبه وفي معظم رواياته وقصصه التي لجأت في أحيان عدة إلى الرمزية للإفلات من قبضة الأيديولوجيات الثقافية والسياسية التي لاحقته طويلًا.

من أحياء القاهرة القديمة أخذ الكثير من أسماء أعماله التي تلقفتها السينما، مثل "خان الخليلي"[67] و"زقاق المدق"[68] و"بين القصرين"[69] و"قصر

---

[65] د.نجاة علي، الوعي المديني في روايات محفوظ، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر 2015، ص 36.

[66] فاضل الأسود (اختيار وتصنيف)، الرجل والقمة.. بحوث ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 483.

[67] نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1946.

[68] نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1947.

الشوق"[70] و"السكرية"[71]. ومن هذه الأحياء أخذ نجيب محفوظ كلمة "الحارة" التي أصبحت فيما بعد رمزًا للمجتمع والعالم، أي رمزًا للحياة والبشر.

من عالم الحارة القاهرية شديد الخصوصية استقى نجيب محفوظ رؤاه الفلسفية للوجود الإنساني كله. فقد جمع التفاصيل الصغيرة بعين سخية، إنسانية وأحياناً ساخرة، وأصغى لدبيب الحياة فيها، ووعى انتقالها وتطورها، ومشى متأملًا، في فضاء الحارة والعوّامة والبنسيون، ثم جلس في مقهاه ليحكيها بأسلوب شديد البساطة بالغ الإيحاء.

ولكتابة محفوظ مذاقٌ سردي خاص، يمتاز بالنضج والتوثب والحيوية، إلى جانب الجمال المعتق والوثبات التخييلية واللغة المكتنزة؛ إذ ينصت إلى إيقاع الحياة وألوانها كأحسن ما يكون. بهذه القدرة الفذة، ينجح محفوظ في أن يمثل مصر جمالياً بأبلغ وأصدق أدوات القص من تكثيف وشعرية وإتقان فني.

وهو راصدٌ للتحولات العمرانية والثقافية في القاهرة خلال القرن العشرين.

في رواية "قشتمر" يُحدِّثنا الراوي، نجيب نفسه، عن حي العباسية: "في شبابها المنطوي، واحة في قلب صحراء مترامية"[72].

في رواية "أفراح القبة" يجري وصف حي باب الشعرية على لسان أحد أبطال الرواية، "طارق رمضان"، بأنه "حي التقوى والخلاعة"[73]، و"كل شيء يلوح لعيني في ثوب الازدراء والكآبة". ويقول في موضع آخر: "ها هو سوق الزلط النحيل الطويل مثل ثعبان".

وفي وصف شارع الجيش في الرواية نفسها، يقول "رمضان": "بمرور الأعوام، الشارع يضيق ويجن ويصاب بالجدري".

---

[69] نجيب محفوظ، بين القصرين، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1952.
[70] نجيب محفوظ، قصر الشوق، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1952.
[71] نجيب محفوظ، السكرية، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1958.
[72] نجيب محفوظ، قشتمر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1988.
[73] نجيب محفوظ، أفراح القبة، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1981، ص 10.

وتأمل ما يعبر عنه الأب مخاطباً ابنه أحمد عاكف في رواية "خان الخليلي"، قائلًا: "أنت لا تعرف عن حي الحسين شيئًا! فها هنا ألذ طعمية وأشهى فول مدمس، وأطعم كباب وأحسن نيفة، وأمتع كوارع وأنفس لحمة راس. هنا الشاي منعدم النظير، والقهوة النادرة المثال، هنا نهار دائم وحياة متصلة ليلًا ونهارًا، هنا حي المساجد والدين. هنا ابن بنت رسول الله وكفى به جارًا ومجيرًا"[74].

ولعل في المشهد التالي الذي يصور فيه محفوظ اليوم الأول من شهر رمضان في حياة أسرة أحمد عاكف، ما يكشف جانباً من عبقريته. يصف نجيب محفوظ معاناة بطله أحمد عاكف من منظر الطعام قبل الإفطار، فيقول:

"..وعطف رأسه إلى المطبخ فرأى أمه مشمرة عن ساعديها، ودعاه المطبخ إلى الوقوف بعض الوقت عند عتبته، فأجال بصره فيه متشمماً، فطاف بطبق كبير حفل بمواد السلطة من بقدونس وجرجير وجزر وبصل وطماطم، خضرة يانعة وحمرة فائقة، فانشرح صدره وتحلب ريقه، وانتقل إلى سلطانية الفول فلم يستطع صبرًا، وزايل مكانه. وفي الصالة مرّ بالسفرة وقد هيئت، فوضع على ركن منها العيش، وفرقت أمام كراسيها أكواب الماء، وتوسطها طبق ملآن بالفجل، فهرع إلى حجرته وأغلق الباب!"[75].

وعندما يقوم أحمد عاكف بفتح نافذة حجرته التي تطل على واجهات البيوت المقابلة والشرفات المفتوحة الكاشفة عما بداخلها: "شاهد السُفر الحافلة، وعلى الشرفات انتصبت القلل لتبرد، وانتثرت أطباق الخشاف المكللة بغلالات بيض، وأتى الهواء بروائح التقلية ونشيش المقليات، فَتَاه في دنيا الطعام الساحرة"[76].

لوحات مصرية خالصة مجسدة لطبيعة وصميم الحياة المصرية الشعبية، تنظرها بعينيك وتتشممها بخياشيمك وتسمعها بأذنيك وتتلمسها بيديك، مع بصمة نجيب محفوظ. فكل شيء مجسدٌ بشكله ولونه وطعمه

---

[74] نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق.
[75] المرجع نفسه.
[76] المرجع نفسه.

ورائحته، من عصير قمر الدين والعرقسوس واللوبيا والفلفل والمحشي إلى فول السحور بالزيت الحار والكمون والطحينة، سحور أسرة عاكف، وضجيج السمر على المقهى مع المعلم نونو وحكاياته ومغامراته مع النساء إلخ.. تلك التفاصيل الحية النابضة المثيرة للحُبِّ والشجن[77].

كان نجيب محفوظ مسافرًا ساكنًا، ومكتشفًا للروح البشرية من ركنه في المقهى.

يقول الشاعر والكاتب المسرحي والناقد نجيب سرور، في دراسته "رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ" إن هذا الروائي يُعرّفك على شخوصه واحدًا بعد الآخر.. كل في لحظة "دون أن يخرجك المؤلف من إطار (الحضور) ودون أن يطل عليك من بين السطور. ودون أن يقتحم علاقتك المباشرة الحية بالشخصية، فيما يرسم لك الإطار المادي الذي تتحرك في داخله الشخصية، فيضعها على أرض محسوسة، بارزة، تكاد تُلمس وتُشم وتُرى.. مُراعيًا حدود المرئي والمسموع والمحسوس بالنسبة للشخصية، واعيًا كل الوعي بالملامح المكانية والزمانية في حدود اللحظة الحاضرة النموذجية المختارة"[78].

هكذا بقيت في الذاكرة شخصيات مثل حميدة في "زقاق المدق"، وأمينة وكمال عبدالجواد في الثلاثية، أنيس زكي في "ثرثرة فوق النيل"، وزيطة في "زقاق المدق"، الذي "حسبُه أن يُرى مرة واحدة كيلا يُنسى بعد ذلك أبدًا"[79].

يبدو التذكر شيئًا طبيعيًا بالنسبة لأديب يتعامل مع النسيان بوصفه مرضًا عضالًا، لا بدَّ للناس أن يشفوا منه، الأمر الذي تجلى في نهايات أجزاء روايته المثيرة للجدل "أولاد حارتنا" (1959)، حيث أنهى الجزء الأول بجملة:

"لكن آفة حارتنا النسيان".

وأنهى الجزء الثاني بتساؤل يقول:

"لماذا كانت آفة حارتنا النسيان؟".

ثم ختم الجزء الثالث بعبارة:

---

[77] إيهاب الملاح، رمضان نجيب محفوظ.. في "خان الخليلي"، جريدة "الاتحاد"، أبوظبي، 19 أغسطس 2010.

[78] نجيب سرور، رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الشروق، القاهرة، 2007، ص 8- 9.

[79] نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق.

"وقال كثيرون إنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان، فقد آن لها أن تبرأ من هذه الآفة، وإنها ستبرأ منها إلى الأبد"

صاحب الذاكرة المتوهجة، هو الشعلة التي أوقدت لنا تاريخنا المعاصر عبر أعمال روائية.

يدفع محفوظ شخصياته إلى نوع من الموت القابل للتكرار كأنه الجزاء الطبيعي للعمى، أو للخضوع لقدر تاريخي، بحيث أن الشخصية الحقيقية ليست تلك التي تقدمها الرواية بل مستقبلها الذي يجب أن يكون خارجها، في الحياة التي لم تُكتب بعد، وربما لن تكتب أبدًا[80].

هنا نتذكر مقولته في "السمان والخريف" على لسان أحد أبطاله: "إننا نجرب الموت ونحن لا ندري مرات ومرات في حياتنا قبل أن يدركنا الموت النهائي"[81].

وربما يكمن نبوغ أدب نجيب محفوظ في قدرته على وصف التيارات الاجتماعية بواقعية، تحاذي المأساة الملهاة، حيث تسيل الدموع فرحاً أو حزناً. فأعماله الروائية تجسيدٌ لشخصيات تنشد الخلاص من أوضاع متأزمة حافلة بالمتناقضات[82]. صراعات وأحداث وقضايا مزدحمة بمداخل سياسية وتاريخية ونفسية ووطنية واجتماعية، تتعارك جميعها لتنقل لنا نموذجاً لحياة تسمع فيها صخب الباعة الجائلين وأصوات عربات "الكارو" وصوت الفتوة بجبروته وعنفوانه يهتك صمت الحارة.

يغوص نجيب محفوظ إلى الأعماق؛ إذ يقول: "هنا ميدانه.. هنا الإعجاز في التجسيد الداخلي للشخصية.. هنا القلب الكبير الذي يتفتح على العالم.. هنا الحساسية الخارقة في التقاط المشاعر الدقيقة الرفيعة المختبئة في ثنايا النفس، كأنها الشعيرات الدموية يغوص إليها مُشرِح عبقري المبضع. حساسية يقف بها في مستوى بلزاك وديكنز وغوغول"[83].

---

[80] مهاب نصر، أحمد عاكف.. أزمة "الميديوكر" والتكرار الأبدي، موقع "بوابة المصري اليوم" الإلكتروني، 10 ديسمبر 2013.

[81] نجيب محفوظ، السمان والخريف، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1962.

[82] إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1978.

[83] أحمد الهواري، نجيب سرور في دراسة عن "الثلاثية": إعجاز في التجسيد الداخلي للشخصية، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 30 أغسطس 2012.

أسلوبه الرائد لفت الأنظار إليه مبكرًا، وظهرت مقالات ودراسات عن أدبه كتبها عدد من النقاد، بينهم سيد قطب، الذي كتب ثلاث مقالات عن ثلاث روايات من أعمال نجيب محفوظ، نُشِرت جميعها في مجلة "الرسالة"، كانت سبباً رئيسياً في شهرة محفوظ، الذي اعترف بفضل قطب عليه. يميز المقالات الثلاث تأكيد قطب أهمية نجيب محفوظ كروائي، لدرجة أنه قال عن رواية "كفاح طيبة": "لو كان لي من الأمر شيء لجعلتُ هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان، ولأقمتُ لصاحبها، الذي لا أعرفه، حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها في مصر"[84].

يبدأ قطب مقاله عن رواية "خان الخليلي" بفقرة تضع محفوظ في مكانه الحقيقي بين الأدباء، نصها: "إنها خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات، متميز المعالم، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية، مع انتفاعه بها في الوقت الذي يؤدي فيه رسالته الإنسانية ويحمل الطابع الإنساني العام ويساير نظاره في الآداب الأخرى"[85].

كما كتب قطب مقالًا عن رواية "القاهرة الجديدة" يستنكر فيه ما وصفه بغفلة النقد في مصر؛ إذ كيف تمر هذه الرواية دون أن تثير ضجة أدبية أو ضجة اجتماعية، ثم يقول: إن أعمال محفوظ هي نقطة البدء الحقيقة في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة، فلأول مرة يبدو الطعم المحلي والعطر القومي في عمل فني له صفه إنسانية[86].

يمتلك محفوظ قلماً بارعاً يرسم ملامح شخصياته بمهارة فنان تشكيلي، وتتجاور في رواياته حالات مدهشة من القيم المتناقضة، والأزمنة المتداخلة؛ إذ يتلاعب بمهارة في عمليات التقديم والتأخير، واستعادة الماضي في لحظات منتقاة بعناية.

وهج أدبه جعله ينحت رموزًا عاشت طويلًا في ذاكرة قرائه ومشاهدي أعماله السينمائية والتليفزيونية، فاسم "سي السيد" في "الثلاثية" تحول من

---

[84] الشيخ "سيد قطب" امتدحه في 3 روايات ولم يشارك في معركة "أولاد حارتنا"، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 30 أغسطس 2012.

[85] المصدر السابق.

[86] المصدر نفسه.

شخصية روائية إلى رمز دال على النموذج السلطوي الأبوي العربي[87]، وشخصية مثقف ما قبل ثورة 23 يوليو هي نموذج للصراع الذي بين الأفكار المثالية والواقع الأليم، كما هي الحال في "القاهرة الجديدة" و"خان الخليلي"، أما مثقف ما بعد عام 1967 المهزوم من الداخل، فقد تحول إلى نموذج النخبة المرتبكة أمام هزات الواقع وحسابات السياسة، مثلما نرى في "ثرثرة فوق النيل"[88] وغيرها من أعمال.

بالتأكيد، لم تكن صدفة تلك التي جعلت نجيب محفوظ يختار حكاية المثقف المتحول إبراهيم عقل ليبدأ بها روايته الفذة "المرايا"، لتكون المدخل الرئيسي الذي يقود قارئه إلى درب "المرايا"، التي يرى من خلالها تاريخ مصر طوال أكثر من نصف قرن[89].

في تلك الرواية، يضع هذا المثقف يده في يد رجل القصر إسماعيل صدقي ويوافق على أن يتولى منصباً جامعياً كبيرًا بعد أن كتب مقالًا ينافق فيه صاحب العرش ويشيد بأيادي أسرته على نهضة البلاد، كان انهيار إبراهيم عقل الفرد متوافقاً مع انهيار جماعي يصفه نجيب محفوظ بقوله "كانت أزمة تهاوت فيها القيم إلى الحضيض وتقوضت كرامة الكثيرين من الرجال، ورمى الأبرياء المهزلة بأعين حمراء ولكن حتى صفوفهم لم تبرأ من فساد. كان عصر الزلازل والبراكين المتفجرة. عصر إحباط الأحلام وانبعاث شياطين الإنتهازية والجريمة. عصر الشهداء من جميع الطبقات. وظل الدكتور يخطر بيننا متظاهرًا بالثبات والشجاعة، يطالعنا بنظراتٍ متحدية تخفي في أعماقها إحساساً بالهزيمة والذنب، وإنا نلقاه بالاحترام اللائق بمركزه على حين نضمر له الإستهانة والسخرية، الاستهانة والسخرية أجل، لا البغضاء ولا الرغبة في القتل، كما شعرنا بهما نحو كثيرين من رجال السياسة، لم تكن شخصيته تثير شيئاً من ذلك، وكان لخفة روحه ومناوراته البهلوانية خليقا بأن يتبدى لنا مهرجاً أو دجالًا شريرًا أو سفاكًا للدماء أو عدوًا حقيقياً للشعب"[90].

---

[87] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

[88] نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر، القاهرة، 1966.

[89] بلال فضل، إبراهيم عقل نموذجاً، جريدة "الشروق"، القاهرة، 30 سبتمبر 2013.

[90] نجيب محفوظ، المرايا، دار الشروق، القاهرة، 2006.

لم يكتفِ إبراهيم عقل بما ناله من حظوة لدى أسياده الجدد، فقد ظل راغباً في الاحتفاظ بمكانته لدى الجيل الشاب؛ إذ انطلق يبرر لطلابه مواقفه بطرق وكلماتٍ ملتوية. فأخذ بطل الرواية يقول لنفسه وهو يستمع إلى تلك المحاضرة الجوفاء "ترى أدعانا الرجل ليعذبنا ويسخر منا؟... كيف يتحدث عن أن الجلوس تحت شجرة في يوم صافٍ خيرٌ من امتلاك عزبة وهو من باع جميع القيم من أجل منصب... وما غادرنا الكلية حتى انفجرنا ضاحكين من عنف المفارقة واليأس، واستبقنا إلى نعته بكل قبيح: الوغد، المهرج، الدجال"[91].

إنه روائيٌ فذ، يقف بين طليعة صناع الخيال في تاريخ الإنسانية.

و"ابن الخيال مُخلصٌ للحقِّ والحقيقة، ليس واهماً، هو ابن الفعلِ المُضارعِ المُستمرِ، وليس ابنًا لأفعالِ الماضي، هو ابنٌ للحَدْسِ والعرفانِ والحس والعقل والتاريخ، وابنٌ لوجْدِهِ"[92]، كما يقول الشاعر أحمد الشهاوي.

ولعل كثيرين لا يعرفون أن نجيب محفوظ شارك في كتابة حوار أفلام عدة منها "الناصر صلاح الدين" و"الاختيار"، كما كتب مباشرة سيناريوهات للسينما بدءًا من عام 1947، بطلبٍ من المخرج صلاح أبو سيف وتوجيه منه، ومن أعماله "مغامرات عنتر وعبلة" و"المنتقم" و"ريا وسكينة" و"الوحش" وغيرها.

المفارقة أن نجيب محفوظ لم يكتب السيناريو لأي من رواياته التي تحولت إلى أعمال سينمائية. ويستدرك نجيب محفوظ في حديث له مع رجاء النقاش قائلًا: "ومع ذلك، اعتبر نفسي من خلال أعمالي الأدبية ومساهماتي في كتابة سيناريو عدد من الأفلام، من أكثر الأدباء الذين أفادوا السينما، ولا يسبقني في ذلك إلا إحسان عبدالقدوس"[93].

بدا أن سينما محفوظ يدٌ تدفعُ أبواباً مواربة، خلفها تحتجبُ النفسُ الإنسانيّة بكلّ تعقيداتها.

---

[91] المرجع نفسه.

[92] أحمد الشهاوي، يعنِي أنَّها ميِّتة، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 31 أغسطس 2014.

[93] رجاء النقاش، نجيب محفوظ وسينماه في حديث مع رجاء النقاش، ملحق فصلي "السينما العربية"، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، العددان 3-4، صيف-خريف 2015، ص 49.

في الدورة العشرين من مهرجان القاهرة السينمائي في عام 1996 أجرت إدارة المهرجان استفتاء شارك فيه عددٌ من النقاد والفنانين، بمناسبة مئوية السينما، لاختيار أفضل 100 فيلم في تاريخ مصر السينمائي.

كانت المفاجأة المثيرة للدهشة أن نجيب محفوظ احتل المركز الثاني في قائمة كتاب السيناريو في الاستفتاء برصيد 9 أفلام بعد علي الزرقاني برصيد 11 فيلماً.

والقائمة تضم علاوة على هذه الأفلام التسعة، ستة أفلام شارك فيها محفوظ ككاتب أو مُعدٍ للقصة السينمائية بالإضافة إلى عشرة أفلام بالتمام والكمال، أعدتها السينما عن رواياته وقصصه الأدبية القصيرة. أي أن بصمة نجيب محفوظ وتوقيعه مسجل على أشرطة السلولويد لخمسة وعشرين فيلماً ضمن 100 عمل رائع في تاريخ السينما المصرية.

كان من المتوقع أن تحظى الأفلام المأخوذة عن رواياته بنصيب كبير، ولكن لم يتوقع أحد أن تمثل وحدها نسبة عشرة في المائة من أفضل الأعمال عبر قرن من السينما.

هنا يفرض سؤالٌ نفسه بقوة: كيف أمكنه تحقيق هذه الطفرة في المستوى الفني في معظم سيناريوهاته خلال ما لا يتجاوز العقد الواحد إلا بقليل، تلك الفترة التي أنجز فيها معظم سيناريوهاته من 1947 وحتى 1959.. وكيف أمكن لهذا الإنجاز أن يتحقق لكاتب سيناريو لم يتفرغ مطلقاً لهذا الفن الصعب الذي يستحوذ على كل وقت وطاقة من يعمل به. وهو لا يتطلب فقط مقدرة إبداعية وموهبة فنية وطاقة ذهنية، ولكنه يتطلب علاوة على كل هذا، قدرة على الإقناع بوجهة نظره في مختلف تفاصيل العمل وشجاعة في الاختيار بين الفرص المتاحة له والفنانين والمنتجين الذين يجدر به أن يتعامل معهم، وأيضاً قدرة على الحسم في المواقف أثناء المناقشات والمفاوضات حول إجراء التعديلات.. وكذلك مهارة في المناورة والمحاورة من أجل تحقيق عمله بالصورة الأكمل طبقاً لرؤيته التي يؤمن بها[94].

---

[94] د.وليد سيف، سينما نجيب محفوظ: الفن الجماعي والإبداع المتفرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص 29- 30.

كان صعود الواقعية عبر أعمال نجيب محفوظ، إشارة إلى زمن سياسي جديد واستهلالًا لمرحلة نقدية مطابقة، تهتم أكثر بقضايا اجتماعية وإنسانية مثل الاغتراب والقلق والموت[95]. وبأسلوبه المتمكن، ناقش محفوظ وضع الإنسان وهو يعاين ندوب الزمن على حياة البشر. والمبدع الناضج لا يمنح قارئه يقيناً، وإنّما يطمئن القلق العميق بأسئلة محرّضة على التفكير والتنوير، والتحقّق، والأسئلة[96]. كما تطرق لأكثر الموضوعات استغلاقاً على الفهم، ونعني بذلك موضوعات تبدو فيها الأديان شريكاً لمن بعثوا ومن لم يبعثوا على هذه الأرض، باحثاً عن القيم العليا والنقائص البشرية على حدٍ سواء.

نجيب فعل ذلك بالتأمل الفلسفي تارة، والمقارنة بين تفاصيل المكان والزمان والإنسان تارة أخرى. من هنا يكون انتقال العائلة من الحي القديم "السكاكيني" إلى الحي الجديد "خان الخليلي"، ليس مجرد انتقال أسرة من بيت إلى بيت، بمقدار ما هو رمز للزمن، وهو تغيير للقديم، وهو يترك مكانه للجديد الذي يولد؛ مصر -وأي مجتمع مشابه- وهي تنتقل من القديم إلى الحديث[97].

ويشهد النقاد لمحفوظ دائماً بقدرته الفذة على إقامة بناء متطور ممتد في الزمن يرصد تحولاته ويتابع نموه وتعاقب أسبابه، ويمتلك مفاجآته، ومواطن الدهشة في تدابير أقداره واحتدام صراعاته الدرامية وهي تشف عن ارتباط مصائر الأفراد بحركة المجتمع. رواياته المكتوبة بعناية بالغة، تؤسس للوعي بهوية الوطن، وتلتقط روح الشعب، وتجسد خواصه البشرية، على مستوى الفرد والجماعة. وقد استطاع في تلك الروايات أن يجمع إلى النبرة الصافية الإيقاع الصحيح في توزيعه وتمثيله الجمالي للحياة.

وقائع التاريخ المصري ولحظاته الحاسمة أثرّت في أعمال نجيب محفوظ منذ ثورة عام 1919، مرورًا بثورة يوليو، ووصولًا إلى اغتيال الرئيس

---

[95] محمود قرني، وجوه في أزمنة الخوف: عن الهويات المجرّحة والموت المؤجل، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد 781، إبريل 2016، ص 223.

[96] سوزان عليوان، تحيّة للرائي الكفيف، جريدة "الشروق"، القاهرة، 31 يناير 2013.

[97] محمد كامل الخطيب، عالم نجيب محفوظ الروائي: الموضوعات وتقنية الكتابة؛ في: (إشراف د.عبدالإله بلقزيز) الثقافة العربية في القرن العشرين.. حصيلة أولية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص 934.

السادات، فتحولت إلى محطات لإعادة إدراك الواقع ومراجعة المسلمات بحبكات قصصية تطابقت أغلبها مع الواقع اليومي. تقيس رواياته بدقة نبض الحياة المعاصرة وترصد حرارتها الاجتماعية والسياسية والثقافية دون مواربة، كأنها شاهد عدل.

لا يكتب الكاتب الحق إلا حين يفهم قانون اللحظة، حيث تكون الكتابة ضرورة، والصمت لا يجدي. وكما يقول الروائي سعد القرش، فإن "الصمت مع النفس، صمتاً وكتابة، درس محفوظي لا يعيه من لا يجدون الشجاعة على التوقف عن الكتابة في الوقت المناسب"[98].

إذا ما نظرنا في مرآة الأدب فهناك ثلاث روايات تخيلية «أمام العرش» لـ«نجيب محفوظ» (١٩٨٤) و«قائع ما حدث في يوم القيامة بمصر» لـ«بكر الشرقاوي» (١٩٨٧) و«كتاب التجليات» لـ«جمال الغيطاني» (١٩٩٧) اقتربت من ثورتي (1919) و(1952) برؤى مختلفة، عكست شيئاً من الحنين وقدرًا من النقد، ربطت الماضي بالحاضر المأزوم وحاولت أن تستشرف المستقبل الغامض.

في «قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية وسقفها المذهب تسبح في سمائه أحلام البشر»، جرت محاكمة افتراضية لـ«جمال عبدالناصر» ترأسها «أوزوريس».

المحاكمة شملت كل من أسبغت عليه الرواية صفة الخلود من حكام مصر منذ «مينا» موحد القطرين.

على طريقة «مارك أنطونيو» في رثاء «يوليوس قيصر» مازج نص «نجيب محفوظ» بين المدح والقدح.

فهو «يشع عظمة تملأ الوطن وتتجاوز حدوده»، وهو «نجح في أن يجعل هزيمته تفوق كل نصر»، و«الفقراء لم ينعموا بالأمان والأمل، كما حدث في عهده»، لكنه «شطب اسم مصر الخالد بجرة قلم»، و«فاق اهتمامه بالوحدة العربية على الوحدة المصرية»، و«اضطر العديد من أبناء مصر إلى

---

[98] سعد القرش، محفوظ.. درس الكتابة والحياة، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر 2015، ص 9.

الهجرة، التي لم يمارسوها إلا فترات قهر عابرة»!

«على الرغم من نشأته العسكرية، فقد أثبت قدرة فائقة في كثير من المجالات إلا العسكرية، بل لم يكن قائدًا ذا شأن بأي حال من الأحوال».

ثم إنه حاول محو اسم «سعد زغلول» من الوجود كما جاء الكلام منسوباً إلى زعيم ثورة 1919 في المحاكمة التخيلية.

«جاءت ثورتك فتخلصت من الأعداء، وأتمت رسالة ثورتي عرابي و١٩١٩ وبالرغم من أنها بدأت كانقلاب عسكري، إلا أن الشعب باركها ومنحها تأييده، وكان بوسعك أن تجعل من الشعب قاعدتها، وأن تقيم حُكماً ديمقراطياً رشيدًا، لكنك انتهجت حُكماً استبدادياً هو المسؤول عن جميع ما حل من سلبيات ونكبات».

كأي عمل فانتازي، فإنه يحمل آراء وتصورات مؤلفه في النظر إلى التاريخ ووقائعه وأبطاله.

بالتكوين الفكري لـ«نجيب محفوظ»، فهو وفدي الميول.

لم يكن بالغ الإعجاب بـ«سعد زغلول»، الذي نسب إليه في محاكمة أخرى بذات الرواية، أنه قد تعامل مع الاحتلال بعد هزيمة الثورة العرابية، وأن ثورة ١٩١٩ قد باغتته دون أن يكون له دور كبير في إطلاقها.

كان «مصطفى النحاس» خليفة «سعد» هو مثله الأعلى، وفي محاكمته الافتراضية لم يوجه له أي نقد من أي نوع، ولا بأي درجة وأدخله سجل الخالدين بلا أي سؤال عن حادث 4 فبراير ١٩٤٢، الذي قبِلَ به الحُكم على أسنة الحراب البريطانية.

مضت أغلب محاكمات حكام العصور الحديثة بشيء من التوازن أحياناً، والتحامل أحياناً أخرى.

تقتضي الفانتازيات الالتزام بالوقائع التاريخية دون تحريف وإطلاق الحوارات الافتراضية، بما يتسق مع الطبيعة المعروفة للشخصيات لبناء تصورات جديدة لها.

بدت شخصية «عبدالناصر» في «أمام العرش»، كما لو كانت مرآة للعمل

كله، تفسره وتفك ألغازه، كما بدا العمل نفسه مرآة أخرى لأعمال «نجيب محفوظ»[99].

عاصر نجيب محفوظ ثورة وأربع حروب وأزمات سياسية طاحنة، لكنه لم يكتب في لحظات السياسة التي مر بها آراء أو مقالات مؤيدة أو معارضة، ومع ذلك فإن أثر كل ما مر به من سياسة موجود في قصصه ورواياته بإحكام وإمتاع ورصد تاريخي أدبي فني علَّم أجيالًا كثيرة الكتابة؛ ترك نجيب العاصفة، واهتم برصد تداعياتها في أدبه، وهذا ما تبقّى منه.

بل إن أثره بقي قائماً وممتدًا لما بعد رحيله، خاصة في نموذج التيه المصري؛ إذ إن كثيرين في ثورة 25 يناير 2011 استدعوا رد الشيخ عبد ربه التائه في "أصداء السيرة الذاتية"، على سؤال: "متى ينصلح حال البلد؟" بقوله: "عندما يؤمن أهلها أن عاقبة الجبن أوخم من عاقبة السلامة".

منذ ظهور نجيب محفوظ في الساحة الأدبية في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وصعوده المدّوي في الأربعينيات، وإقبال النقاد على أعماله الروائية والكتابة عنها، وهو مثير للجدل بامتياز. وليس صحيحاً أن نجم محفوظ بدأ يظهر بعد قيام ثورة يوليو 1952، لكنه كان معروفاً ومؤثرًا، وواعدًا بشكل كبير قبل ذلك بسنوات. ويكفي قراءة الحفاوة النقدية من زاوية نقاد مرموقين في تلك الفترة، واعتبار أن كتابات نجيب محفوظ تعتبر طفرة في السياق الروائي المصري والعربي. فقد استطاع في سنوات قليلة، أن يقفز من الصفوف الخلفية، ليصير في مقدمة هذه الصفوف، وتتنافس المجلات على نشر نصوصه، حتى تم احتكاره بشكل شبه مطلق لحساب مؤسسة "الأهرام"[100].

ولعل ما يسترعي الانتباه هو تلك السنوات العجاف التي مر بها أدب محفوظ. فقد توقف عن الكتابة بضع سنوات حتى عام 1959 بحجة أن العالم القديم الذي كان يسعى إلى تغييره بالإبداع تغيَّر بالثورة، وكانت المشروعات الروائية جاهزة، لكن حافز الكتابة غير موجود. من هنا، نفهم

---

[99] عبدالله السناوي، بين ثورتين: فانتازيات سياسية، جريدة "الشروق"، القاهرة، 10 ديسمبر 2018.

[100] شعبان يوسف، نجيب محفوظ.. "العائش في الحقيقة"، جريدة "التحرير"، القاهرة، 10 ديسمبر 2014، ص 10.

قول نجيب محفوظ الذي تكرر أكثر من مرة: "حينما ذهب المجتمع القديم ذهبت معه كل رغبة في نفسي لنقده"[101].

مع اتضاح معالم العالم والمجتمع الجديدين في مصر بعد الثورة، اكتشف أن للواقع الجديد أخطاءه. شعر نجيب محفوظ بالتقدير لنظام عبدالناصر بسبب إجراءاته الاقتصادية وما فعله للفقراء، لكنه لم يكن ممن يمكن أن يغفروا له الدكتاتورية. كان محفوظ ينتمي إلى جيل يعشق سعد زغلول ومصطفى النحاس، ويؤمن إيماناً عميقاً بالديمقراطية السياسية، ولم يكن على استعداد لأن يتغاضى عن القيود المفروضة على الحريات في سبيل تحقيق تقدم في مجال العدالة الاجتماعية.

فكتب روايته المشهدية "أولاد حارتنا"[102] التي نشرتها آنذاك صحيفة "الأهرام" كاملةً، بالرغم من اعتراض كثير من رموز التيارات المصرية المحافظة. بدت تلك الرواية جسرًا روائياً وفكرياً ما بين مرحلتين في الكتابة، أو جسرًا ما بين رؤيتين أو طريقتين مختلفتين لرؤية العالم[103].

عبر "أولاد حارتنا" تحدد الانتقال الذي سيقوم به نجيب محفوظ بعد "الثلاثية"؛ هذا الانتقال الذي يمكن تسميته المرحلة الفلسفية بعد ما سمّي: "المرحلة الاجتماعية- الواقعية". وتتحدد معالم هذا العالم الجديد في روايات وأعمال ذات طابعٍ رمزي يجسد فلسفة الشك والبحث عن يقينٍ وغايةٍ للحياة.. أعمال ذات سمات وجودية نرصدها في "الشحاذ"[104] و"اللص والكلاب" و"السمان والخريف"[105] و"الطريق"[106] و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار"[107]، فضلًا عن عدد من المجموعات القصصية منها "خمارة القط الأسود"[108] و"تحت المظلة"[109] وغيرها. تقوم زاوية النظر في هذه المرحلة على

---

[101] فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، "كتاب الهلال"، دار الهلال، القاهرة، العدد 172، 1965.

[102] نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1959.

[103] محمد كامل الخطيب، عالم نجيب محفوظ الروائي: الموضوعات وتقنية الكتابة، مرجع سابق، ص 935- 936.

[104] نجيب محفوظ، الشحاذ، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1965.

[105] نجيب محفوظ، السمان والخريف، مرجع سابق.

[106] نجيب محفوظ، الطريق، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1964.

[107] نجيب محفوظ، ميرامار، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967.

[108] نجيب محفوظ، خمارة القط الأسود، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1969.

[109] نجيب محفوظ، تحت المظلة، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1969.

التمعن في العالم الداخلي للشخصيات ورصد مأزقهم الوجودي والنفسي.

في "السمان والخريف" عبَّر بذكاء عن صراعات السلطة، وتأثيرها على حياة الناس، أما في "الشحاذ" فقد قدم تشريحاً وافياً لتجربة نفسية عميقة تصيب بعض البشر في مرحلة منتصف العمر، حيث يقول فيها: "ما أفظع الا يستمع لغنائك أحد، ويموت سر حبك لسر الوجود، ويمسي الوجود بلا سر". وفي "ميرامار" تمكن من تجسيد صراع الحياة في مصر كلها طوال ستينيات القرن العشرين عبر أصواتٍ متباينة تعيش في بنسيون هادئ.

وفي "الطريق" يبحر بنا في رحلة روحية أخرى، حيث يبحث "صابر" عن أبيه العظيم "سيد الرحيمي"، صاحب السيادة والرحمة، والذي "ستجد في كنفه الاحترام والكرامة، وسيحررك من ذل الحاجة إلى أي مخلوق"، وكأنما هي رحلة بحث الإنسان التائه عن الخالق الأعظم، أو هي تعبير عن معاناة الإنسان المعاصر في بحثه عن طريق الخلاص[110].

في هذه المنظومة من الأعمال "الاجتماعية- الواقعية"، نلاحظ أن "اللص والكلاب" تبدأ بخروج "سعيد" من السجن (بما يعني الميلاد من جديد) و"السمان والخريف" تبدأ بفصل "عيسى الدباغ" من عمله وتقوض عالمه كله، وفي "الطريق" تستهل الرواية بموت الأم ومعرفة طصابرط بحقيقة أبيه (وإن ظل متشككًا فيه)، وفي "ثرثرة فوق النيل" تكون نقطة البداية بفصل "أنيس" من وظيفته نتيجة إدمانه. كل هذه البدايات تعني أن على البطل القيام برحلة الحياة من جديد.

ويرى بعض النقاد أن "ملحمة الحرافيش"[111] تمثل أفضل أعماله الإبداعية؛ إذ وُصِفتْ بأنها تجديدٌ نموذجي في الشكل الروائي، غير أن آخرين يرون أنها عزفٌ على وتر روايات سابقة له. على أي حال، تمثل تلك الرواية الملحمية بأسلوبٍ فذ حياة أجيال متعاقبة والصراعات التي تعتمل في المجتمع، متوسلة الأسطورة والملحمة والحكاية. في تلك الرواية الملحمية كسر محفوظ منطق الأسطورة مرتين، الأولى حين استبدل بعالم الأبطال الكبار

[110] زكي سالم، نجيب محفوظ: صداقة ممتدة، "كتاب الهلال"، دار الهلال، القاهرة، العدد 765، ديسمبر 2014، ص 136- 138.

[111] نجيب محفوظ، الحرافيش، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1977.

بشرًا عاديين، والثانية حين أرجأ انتصار الخير إلى أزمنة غير مرئية، وهي الشكل الآخر لـ"يوتوبيا" محتملة[112].

حتى النجاة تبدو في البشارة التي تأتي من عالم الغيب/الحلم الذي يرشد عاشور الناجي فيه دليله إلى ضرورة الخروج والهروب من المكان طمعاً في النجاة.. تلك التيمة التي ربما تتناص مع الأثر الديني في قصة الطوفان وسفينة النبي نوح.. ولكن هنا يأتي البلاء أو الابتلاء عن طريق الوباء الذي يقتلع كل الأحياء في الحارة، وتصبح خاوية، تمهيدًا لدورة جديدة من دورات الحياة[113].

هذا المكر الروائي الذي أتقنه محفوظ، وخاصة في "الحرافيش" و"أولاد حارتنا"، مكّنه من تضليل الرقابة الرسمية، عبر الهروب من زمنه إلى زمنٍ عصيّ، مع إسقاطاتٍ ذكية على الحاضر.

في قصصه ورواياته، كانت قضايا المرأة حاضرة بقوة، من التسلط الذكوري إلى إنسانية المرأة، ودورها في الحركة الوطنية، مرورًا بموضوعات مثل حرية الرأي والتحرش الجنسي.. إلخ.

فهو يدفعنا مثلًا في "بين القصرين" إلى التساؤل: هل هي مصادفة أن تبدأ الرواية بأمينة، تلك الزوجة المسحوقة، وهي في انتظار عودة السيد أحمد عبدالجواد من إحدى سهراته الماجنة مع غانيات مصر وراقصاتها، وأن تقدم له الزوجة خدماتها حتى في خلع حذائه، وتهيئة فراشه؟ إنها بداية مقصودة متعمدة، بإصرار في لطم وجوهنا بصورة المرأة والموقف منها في هذا المجتمع الإقطاعي الذي تطغى فيه الذكورة على إنسانية المرأة، لتصنع معاناتها[114].

بعد هذه الصورة، تصبح كل امرأة أو فتاة سنلتقي بها في هذه الرواية صورة من صور أزمة المرأة المصرية في مجتمع ذكوري متسلط. لم تكن أمينة سوى نموذج لملايين النساء المسحوقات في أقفاص البيوت المغلقة.

---

112 فيصل درّاج، الرواية وتجديد الشكل، مرجع سابق، ص 1061.

113 محمد عطية محمود، تجليات الحالة الصوفية في "الحرافيش"، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، أغسطس 2016، ص 41.

114 عبدالإله عبدالقادر، المرأة وعالم نجيب محفوظ، كتاب "دبي الثقافية"، العدد 95، الصدى للصحافة والنشر، دبي، نوفمبر 2013، ص 51.

في المرحلة الواقعية من مسيرته الروائية، كانت المرأة ذات وجود نمطي ينتجه الوعي القائم والسائد، فهي لا تشترك في تحديد المصائر، ولا تغيير الطبائع، أو رسم خطوط السرد واتجاهاتها نموًا أو تراجعاً. يمكننا هنا الإحالة إلى صورة المرأة في ثلاثيته الشهيرة. مع تحولات السرد الروائي، حدث تغيير ملحوظ. في ثلاث روايات متقاربة إلى حدٍ ما في زمن كتابتها، هي "الطريق" و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار". نلاحظ ترسيخ دور المرأة الفاعل والمتفاعل، وانتقالها من وجود ظليّ وتابع وذليل وسلبي في المرحلة الواقعية إلى وجود خالق لأفعال السرد ومساهم في تقاطعاتها، وتعميق صورتها المتخيلة روائياً لا المنتجة عن تمثيل دورها الحياتي فقط، إضافة إلى ربطها بالأسطورة والرمز وإضفاء غنى دلالي على شخصيتها لإثارة المخزون الميثولوجي لدى القارئ عند استقراء صورتها ودورها[115].

كان نجيب مُعلماً للأجيال التي تخرجت في خيمته، وتمرست في فن الرواية العربية المعاصرة من خلال تجربته المتطورة الحية. يقول عنه نجيب سرور: نجيب محفوظ قدوة؛ قدوة في كل شيء.. في فنه، وشخصه، وأخلاقه، وسلوكه، وتواضعه، وحياته، وصبره، وكراهيته للإعلان عن الذات، وفي إيمانه العميق بأن الزبد يذهب جفاء، وأن ما ينفع الناس يمكث في الأرض[116].

ينهار السيد أحمد عبدالجواد انهيارًا واضحاً في "قصر الشوق"، مصاحباً في ذلك تقدمه في العمر وتميع الحركة الوطنية. "على هذه الأنقاض تظهر في "قصر الشوق" ثورة كمال العاطفية والفكرية على الطبقة المترفة والساسة الذين يخونون بلدهم، وعلى الخرافات التي تلقنها عن أمه وحتى على العقيدة، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطور بيئته التي تأثرت بما جد من أحداث وثقافات، حتى يظن أن الدين الحقيقي هو العلم، ثم يهتف في صراحة وضوح "ليسقط الأب المستبد".[117]

ولعل ذكاء نجيب محفوظ جعل الكثير من التناقضات تبدو جلية في

---

[115] د.حاتم الصكر، روايات محفوظ.. من المماثلة والمطابقة إلى التحليل والتأويل، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، أغسطس 2016، ص 19-20.
[116] نجيب سرور، مرجع سابق، ص 5.
[117] يوسف الشاروني، رحلة عمر مع نجيب محفوظ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010.

شخصياته، ذلك لأنه كاتب واقعي في أسلوبه ومنهجه، وهو بعيد عن فكرة تقديم مجتمع مثالي معقم ومحصن من الأخطاء والتناقضات.

وهو يخطط في ثلاثيته بتَمَكُن "بحيث يفجر الإيقاع الحاد بالمأساة. إن الإحساس الحاد بالفجيعة الخاصة يعمق الإحساس الحاد بالفجيعة العامة.. إلى أين بالوطن، بالفكر، بالحياة"[118].

يقدم لنا محفوظ في رواياته العديد من الشخصيات التي لا يخلقها وإنما يخلق وقائعها وواقعها وصراعها. ورغم طابعه الفلسفي الواضح في صناعة الشخصيات، فإنه لا ينسى ارتباطها الجذري بالواقع. لا يبني هذا الروائي الفذ رواياته ولا يقدم شخصياته بالطريقة التقليدية، أي أنه خلال النص الروائي كله، لا يتسلسل زمنياً في تقديم الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وإنما "تبدأ الرواية من وجود الشخصية في مأزق، ثم نتعرف على الشخصية من حيث طبيعة تكوينها وطبيعة الاضطهاد الذي تتعرض له ومعاناتها النفسية"[119].

الأهم من ذلك كله، كما يقول الأديب يحيى حقي "أن نجيب محفوظ لم يكتب فحسب أرقى أنماط الرواية، بل كتب الرواية المصرية منتزعة من الشعب متتبعة تاريخه وقضاياه، راسمة له مثله التي يؤمن بها نجيب محفوظ، الليبرالية والديمقراطية، والتسامح، وأخيرًا الإيمان بالعلم، وتحقق له شرط أساسي وهو أن يكون صادقاً مع نفسه، فهو لم يكتب عن العمال؛ لأنه باعترافه لم يخالطهم، ولا عن القرية؛ لأنه لم تلسعه بعوضها، ولم يصب بالبلهارسيا"[120].

لم يكن نجيب محفوظ كما اختزلته بعض الكتابات النقدية في أنه "كاتب البرجوازية الصغيرة" فيما وصفه محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس[121]، ولم يكن مجرد كاتب يساري ملتزم بقضايا مجتمعه على نحو ما وصفه غالي

---

[118] محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العام للكتاب، القاهرة، 1970.

[119] د.عادل عوض، تعدد الأصوات في الرواية المحفوظية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

[120] يحيى حقي، الرواية عند نجيب؛ في: نجيب محفوظ.. 100 عام من الحضور، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 10 ديسمبر 2011.

[121] عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط 3، 1989.

شكري[122]، بل كان الكاتب الذي استطاع أن يتجاوز بوعيه، عبر مراحله الإبداعية المختلفة بداية من الرواية التاريخية ومرورًا بالروايات الواقعية وانتهاء بالرواية ذات الطابع الفكري التأملي، كونه مرآة لعصره فحسب؛ ليُعبِّر عن تاريخ البشرية.

كانت كتابته تجسيدًا لمسيرة الحياة برمتها، حيث يستحيل فصل الوجود الفردي عن ملحمة الوجود. ويمكننا أن نتخذ من روايات: "الطريق"، و"أولاد حارتنا"، و"ملحمة الحرافيش"، و"رحلة ابن فطومة"، مثالًا على تداخل الموقف الفلسفي بالموقفين الصوفي والتاريخي.

ولم تكن الحارة التي عبَّر عنها دوماً مجرد حارة عادية، بل تحولت بفعل الرمز إلى حارة كونية يروي فيها الكاتب حكاياته عن مسيرة الطغاة في العالم، ويطرح من خلالها أيضاً تساؤلاته الوجودية العميقة عن معنى الحياة والموت[123].

وإذا كان "كل تعبير هو تعبير من موقع، فكل موقع هو موقع أيديولوجي"[124] حسب يُمنى العيد، فإننا سوف نلاحظ أن زاوية الرؤية عند راوي نجيب محفوظ قد اتسعت، واستطاعت أن تعيش تناقض المواقع، وأن تنهض بهذا التناقض؛ الأمر الذي أدى إلى حتمية تغير نمط البنية، حيث استطاع الراوي في كثير من الروايات أن يترك لأصوات الشخصيات أن تكون فعلًا أصوات المواقع المختلفة والمتناقضة في اختلافها هذا.

والراوي في بعض روايات نجيب محفوظ يسعى إلى أن يقدم حكايته فحسب، وهو مجرد راوٍ فقط، حتى حين يتقدم الشخصيات ليروي عنها بصوته، فإنه كان يروي عنها بصوتها، وكان يصوغ المرئي بوصفه شاهدًا، وكذلك المحكي الذي يحكيه الناس أو يتذكرونه. وهو يسعى في ذلك إلى أن يكون خطابه متعددًا ومثيرًا للالتباس في الوقت نفسه.

---

[122] غالي شكري، المنتمي: راسة في أدب نجيب محفوظ، ط 4، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 2014.

[123] د.نجاة علي، الراوي في روايات نجيب محفوظ، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد 798، سبتمبر 2017، ص 5-6.

[124] يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

ويمكننا أن نلاحظ أن الراوي في روايات نجيب محفوظ قد اتخذ عدة مواقع وأشكال:

أولًا: الراوي الغائب/ العليم:

وهو الراوي الذي يكون أحياناً خارج المكان، ونجده في روايات كثيرة - أغلبها في مرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ التي قامت عليها شهرته- مثل: "زقاق المدق" (1947)، و"القاهرة الجديدة" (1945)، و"بداية ونهاية" (1949)، (الثلاثية): "بين القصرين" (1956)، و"قصر الشوق"، و"السكرية" (1957). ويمتاز هذا الراوي بأنه كلي المعرفة؛ يوزع الأدوار على الشخصيات، ويخلق الوقائع مُعّلِقاً على الأحداث التي حدثت، والتي كان من الممكن أن تحدث بشكل آخر، في حين يظل هو واقفاً في مكان ما، محتفظاً لنفسه بحق التعليق على ما خلق (وإن كان ذلك أحياناً بطريق غير مباشر).

ونلاحظ أيضًا أن هذا الراوي يتسم بالثقافة العميقة وبالقدرة على التصوير، وعلى اختزال التاريخ في أشكال الناس وعاداتهم وزمانهم. على أننا في هذه المرحلة نلاحظ اهتمام الراوي بالتفاصيل الخارجية الخاصة بالشخصيات، والرغبة في استعراض معرفته الدقيقة بالتفاصيل الصغيرة لهذه الشخصيات وتفاصيل المكان الذي تحيا فيه.

ثانياً: الراوي الشاهد:

نجد هذا الراوي حاضرًا في واحدة من أهم روايات نجيب محفوظ، وهي رواية "أولاد حارتنا" (1959)، حيث ينسب الراوي -الذي يدوِّن الحكايات عن الحارة- الكلام إلى رواة متعددين، مُدعياً الحياد عبر تجميع رواية الحكاية الواحدة من خلال أكثر من راوٍ؛ للتخلص من مسؤولية الصحة أو الكذب عن ما يروي، فتكون بذلك العهدة على الراوي. وهناك أيضاً رواية "الحرافيش" (1977) حيث نجد راوياً أشبه ما يكون بالراوي الملحمي، ففي هذه الرواية التي تتكون من عشر حكاياتٍ متوالية ينبني اللاحق منها على السابق، وكل حكاية تسرد سيرة بطل من أسرة آل الناجي، والراوي هنا يشبه شاعر الملاحم.

ثالثاً: الراوي الغائب/ المتعدد:

نجد هذا النوع في عددٍ من الروايات مثل "ميرامار" (1967)، و"أفراح القبة" (1981)، و"يوم قتل الزعيم" (1985)، حيث يحاول نجيب محفوظ في هذا النوع من الروايات أن يكسر حصانة الراوي، أو لنقل إنه يفكك مركزيته، فليس هناك راوٍ يحتكر سلطة الكلام، أو يمتلك القدرة على معرفة كل شيء، بل هناك رواة عدة يشغل كل واحد منهم حيزًا منفصلًا من المساحة الكلامية للرواية.

وفي هذا النمط من الروايات، يستخدم السرد بعض التقنيات التي تستهدف كسر التصور الواحد للحقيقة.

رابعاً: الراوي الشخصية:

نجد هذا الراوي في عدد من الروايات مثل "السراب" (1948)، و"المرايا" (1972)، و"حكايات حارتنا" (1975)، و"قشتمر" (1988).

وتتسم شخصية الراوي في هذه الروايات بأنها شخصية تتقاطع مع حياة الراوي في لحظة ما، ولا تتعاقب الفصول فيها بترتيب زمني، وإنما تتحكم فيها لحظة المعرفة الشخصية للراوي، كما أن ملامح الشخصيات بها تبدو غير مكتملة (شبحية في بعض الأحيان) وموزعة على طول النص[125].

بعد جائزة نوبل للآداب التي نالها عام 1988، ردد محفوظ أنه أصبح موظفاً عند السيد نوبل، في إشارة إلى أن الجائزة حرمته نعمة الهدوء وجعلته موضع الاهتمام الإعلامي، حيث طاردته عدسات المصورين وأربكت برنامجه اليومي وغيَّرت عاداته في الكتابة.

غير أنه ظل أقل الكتّاب غرورًا؛ إذ بدا منيعاً تماماً ضد نقاط الضعف التي لا حصر لها والمتأتية عن الغطرسة المبتذلة. في حالته كانت الثقة بالنفس درعاً يحميه من أفخاخ التملّق، وهذه الثقة بالنفس وُجدت قبل الإدراك والشهرة.

في منتصف أكتوبر 1994، كان نجيب محفوظ يسير آمناً مطمئناً بالقرب من مسكنه، فإذا بشابين يستقلان دراجة بخارية يقتربان منه وينزلق أحدهما بخفة منها ثم يحاول ذبحه بمطواة، فيسقط أديبنا الكبير صاحب الجسد

[125] د.نجاة علي، مرجع سابق، ص 15- 18.

الضئيل النحيل مضرجاً في دمائه، وربما كانت معظم آلامه وقتها ناجمة عن هذا المشهد التعيس لا من الفعل الخسيس نفسه.

يروي القاضي أشرف العشماوي أنه كان وكيلًا للنيابة يباشر التحقيق في قضية محاولة الشروع في قتل نجيب محفوظ عندما قال له المتهم إنه لم يقرأ ما كتبه "الأستاذ محفوظ نجيب" -كان طوال التحقيقات ينطق اسمه معكوساً- ولكن أمير جماعته أقنعه بأنه مرتد ويجسد الذات الإلهية والأنبياء في رواية "أولاد حارتنا" -لم يكن يعرف عنوانها- ومن ثم يجوز قتله "لمصلحة المجتمع". هذا الشاب المتهم الذي استعمل تعبير "مصلحة المجتمع" لم يقرأ لمحفوظ ولا لغيره، لسبب بسيط: أنه لا يعرف القراءة!

يقول العشماوي: "تبين من التحقيقات أن المتهم لم يكن عضوًا تنظيمياً في الجماعة الإرهابية المسؤولة عن الحادث بل مجرد متردد ومواظب على دروس ولقاءات معهم ثم وجدوا فيه مع زميله ضالتهم المنشودة لاستغلالهما في العمليات الإرهابية التي يرجح فيها . من وجهة نظرهم . أن تنتهي بالقبض على منفذيها، ومن ثم لم يكن كادرًا مهمًا في جماعته ومن السهل التضحية به إن ضبط.. كان هذا الفتى مغيب العقل تماماً معدوم الثقافة والعلم، وأتذكر أن ظروفه الاجتماعية البائسة سهلت كثيرًا من مهمة مَنْ دفعه لارتكاب هذا الفعل ولا بدّ أن غيره كثيرون".

بعد ثلاثة أيام من التحقيقات مع المتهم انتقل وكيل النيابة إلى مستشفى الشرطة بالعجوزة لسؤال المجني عليه نجيب محفوظ وكان بصحبته في الحجرة الكاتب رجاء النقاش.. كان صوته واهناً ولونه شاحباً، ومع ذلك لم تغب ابتسامته الشهيرة الودود، وفي ذلك اليوم لم يقو أشرف العشماوي على سؤاله، فقد خشي وكيل النيابة أن يرهقه بأسئلته الطويلة المعتادة وهو في هذه الحالة، ورأى أن يؤجل التحقيق معه، وبعد أن اطمأن عليه صافحه مغادرًا، فاستوقفه قائلًا بنبرة صوته العميقة الشهيرة: هل علمتَ لماذا حاولوا قتلي؟ أجابه، بهدوء، بأن المتهم شاب متطرف ونفذ فتوى لأمير جماعته بسبب رواية "أولاد حارتنا".. فعاد يسأله بمنتهى الجدية: هل قرأ أي منهم رواياتي؟ فتردد وكيل النيابة قليلًا ثم أجابه: لا يا أستاذ.. ففاجأه قائلًا: هل من الممكن أن أهديهم بعضاً من كتبي ربما يغيرون أفكارهم؟! لم يرد

وكيل النيابة وظل صامتاً، فأضاف محفوظ بمنتهى الجدية: إن هذا لمصلحة المجتمع يا سيادة وكيل النيابة[126]!

كان محفوظ عنواناً للتسامح، حتى مع المتهم الثاني في محاولة اغتياله، عمرو إبراهيم، واستنكف إعدام المتهمين الأول محمد ناجي والثالث محمد خضير أبو الفرح المحلاوي، ورأى أن إعدامهما بعد محاكمة عسكرية كان قاسياً.

غير أنه لا أحد يدري هل من قبيل الصدفة أن ينتمي المتهم الثالث في محاولة الاغتيال، إلى كفر ميت أبو غالب، الذي يتبع مدينة ميت أبو غالب بمحافظة دمياط، التي ينتمي إليها النائب أبو المعاطي مصطفى الخضرجي دنيا، الذي طالب في نوفمبر 2016 بحبس نجيب محفوظ في قبره بتهمة خدش الحياء؟!

وإذا كان محفوظ عاني صعوبات في يده اليمنى بسبب محاولة الاغتيال تلك، فإن هذا الحادث لم يسرق منه عشقه للضحك والنكتة والموسيقى والطرب، فظل وفيًا لشلة الحرافيش من أصدقائه المقربين، ودودًا مع زائريه ومريديه.. إلا أنه حُرِم من ارتياد المقاهي التي ارتبط بها وارتبطت به وبلقاءاته مع الأصحاب والأصدقاء.

طوبى للأديب الذي يتحرر من سلطة الجائزة ليواصل الحياة.

انتهى إلى محاورة الذاكرة ضمن آخر أعماله القصصية، محيرًا ناقديه ومحبيه على السواء في الانتقال بيسرٍ من أسلوب في القص إلى آخر، من دون أن يسجن نصه في شكلٍ واحد. بل إنه حين كتب "أحلام فترة النقاهة"[127] بدا واعياً بها، مُشكلًا رموزها بقصديةٍ تامة، لنصبح أمام "أحلامٍ كُتِبت بمنتهى اليقظة، لكنها تدعي التعبير عن لا وعي ما. لا وعي يمكن الدخول إليه بوصفه مكمن الأسرار التي يجب علينا كشفها"[128].

تحدى ضعف سمعه وبصره والسنوات التي يحملها على ظهره بقوة

---

[126] أشرف العشماوي، محفوظ نجيب ومصلحة المجتمع، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 20 ديسمبر 2012.

[127] نجيب محفوظ، أحلام فترة النقاهة، دار الشروق، القاهرة، 2007.

[128] د.أيمن بكر، الحلم 100، مجلة "الهلال"، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر 2015، ص 32.

إبداعه، ولسان حاله يقول:

سنّي بروحي لا بعدّ سنيني.. فلأسخرن غدًا من التسعين.

أنهى نجيب محفوظ تاريخه الأدبي بأكثر من 50 عملًا روائياً وقصصياً، وجائزة نوبل.. ونظرة تأملٍ لما فات.. وربما ما هو آت.

وكما قرأنا في "السكرية"، فإن موت إحدى الشخصيات تشير إليه كلمات قليلة: خلا البيت من السيد.

ويبدو أن بيت الرواية العربية قد خلا برحيل نجيب محفوظ من السيد الكبير، الماكث فينا بأدبه وأسئلة الوعي التي يثيرها، مؤكدًا أن الكتب لا تموت، وأن السطور لا يمحوها الزمن ولا يعلوها الغبار.

نجيب محفوظ لم يغادر البيت.

معركة العميد

يُعد د.طه حسين خلاصة عصر كامل من الكتابة والتفكير والإبداع وتحدي السائد المألوف.

قلمٌ أعلن صاحبه أننا من واجبنا تطوير اللغة العربية وتحديثها بما يواكب العصر، وعقلٌ ربط بين مستقبل الثقافة ومستقبل التعليم ومستقبل مصر، وقاد معارك التنوير بصلابةٍ متسلحاً بثقافة واسعة ورؤية ثاقبة، فضلًا عن أن رواياته حملت بُعدًا إنسانياً اجتماعياً ساطعاً، يدين القهر والفقر والمرض والجهل.

"لست أزعم أني من العلماء، ولست أتمدح بأني أحِبُّ أن أتعرض للأذى، وربما كان الحق أني أحِبُّ الحياة الهادئة المطمئنة، وأريد أن أتذوق لذاتِ العيش في دعة ورضا، ولكني مع ذلك أحِبُّ أن أفكر، وأحِبُّ أن أبحث، وأحِبُّ أن أعلن إلى الناس ما أنتهي إليه بعد البحث والتفكير، ولا أكره أن آخذ نصيبي من رضا الناس عني أو سخطهم عليّ، حين أعلن لهم ما يحبون أو ما يكرهون"[129].

كلمات تلخص رؤية طه حسين الفكرية والإنسانية إلى حدٍ كبير.

ففي قرية فقيرة ترقد خارج خارطة الحياة في المنيا، أرسل "حلاق صحة"، بجرأة الجاهل، قطراته العمياء في جفنَي طفل مبصر، فكف بصر الطفل، ورفت عينا الأدب العربي المتحجر. جلس الطفل وسط أشقائه ليأكل على "الطبلية"، فلم ير الطعام، أخطأت يده الطريق إلى فمه، فضحك الأشقاء، وحلف الطفل أن يضحك من ركض العالم وراءه طول حياته. "اقرأ يا أعمى"، قالها الشيخ للفتى حافظ كلام الله، فقطب جبينه، وأرسل في أعماقه شفرة طموحه "لستُ مبصرًا، فالبصر يفتح عمل الشيطان، ويغلق أبواب جنة الخيال"، وأخرج من ذاكرته صوت مغني القرية، وقسوة "سيدنا" في "الكُتّاب"، وموت الأحبة من وباء الكوليرا، وطعم العسل الأسود في حلقه، ورائحة الغيطان، وأقسم أن يحفظ المثقفون كلماته، ويسهروا على دراستها

[129] في الشعر الجاهلي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1926، ص 18-19.

ليل نهار، وتشحذ الأقلام لتوقف أفكاره التي حرّكت تاريخاً راكدًا من الأدب وفتحت الآفاق للعقل في تقييم كل ما يراه المثقفون والسياسيون والحكماء ثابتًا لا يتزحزح[130].

رغم ذلك، فإننا نطالع لطه حسين ما يلي: "قل ما شئت وتصورني كما أحببت، واحكم عليّ بما تريد أن تحكم به، ولكني أحب حلقات الذكر وأطرب لإنشاد المنشدين، وأجد في هذا الجو المصري الخالص لذةً ومتاعاً وشعورًا بالمصرية الخالصة"[131].

كانت رسالة طه حسين (14 نوفمبر 1889- 28 أكتوبر 1973) تحرير العقل المصري، عن طريق التعليم، لكي يسعى نحو تحرره السياسي ويحافظ عليه، وكان يؤمن إيماناً راسخاً بمدنية الدولة وقيم الحرية والديمقراطية والعدل الاجتماعي، وهو ما كان يدعو إليه وينادي به في محاضراته وأدبه القصصي والروائي[132].

كان مؤمناً بمصريته؛ إذ يقول: "وإذا ذهبت مذهب المتحدثين في السياسة المصرية فأنا مصري قبل كل شيء وبعد كل شيء، ولا أعدل بمصر بلدًا، ولا أوثر على الشعب المصري شعباً آخر مهما يكن"[133]. ويقول أيضاً: "وإنما أنا أعيش في مصر، واشارك المصريين في الحياة التي يحيونها، وآخذ بحظي مما في هذه الحياة مما يرضى ومما يسخط"[134]. وفي موضع آخر يقول: "الشخصية المصرية تقوم على مشخصات واضحة بيّنة. تعصمها من الفناء في الأمم الأخرى"[135].

لم يكن "العميد"، الذي خاض معركة الإصرار على مجانية التعليم واستقلال الجامعة، حدثاً عابرًا في مسيرة مصر الحضارية والإنسانية. كان

---

[130] إسلام حامد، 40 عاماً على رحيل عميد الأدب العربي طه حسين.. "بصيرة" ترى ما لا يراه "البصر"، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 28 أكتوبر 2013.

[131] د.طه حسين، "من لغو الصيف إلى جد الشتاء"؛ في: د.عبدالعزيز شرف، فن المقال الصحفي في أدب طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 89.

[132] د.محمد فتحي فرج، طه حسين ومدنية الدولة، مجلة "أدب ونقد"، العدد 333، حزب التجمع، القاهرة، نوفمبر 2013، ص 12.

[133] د.طه حسين، مجلة "كوكب الشرق"، القاهرة، 9 سبتمبر 1933.

[134] د.طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، 1945.

[135] د.طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1996.

تعبيرًا عن ثورة ثقافية ورؤى إصلاحية وتنويرية شاملة تستحق الاحتفاء والتقدير.

مثّل طه حسين منذ البداية ظاهرة ثقافية ثورية. كان كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي صدر في إبريل من عام 1926، هو حَجره الأول الذي ألقاه في بحيرة ثقافتنا الراكدة.

أثرى كتابه المكتبة العربية بالبحث والنقد، وسال حبرٌ كثير من التجريح والتطاول على صاحبه، وتكفيره، والثناء والتكريم والشكر، وغير ذلك من المتناقضات.

انفض كل هذا، وبقي الكتاب.

المنهج الديكارتي هو ما استخدمه طه حسين في الوصول الى نتائج هذا البحث، وهو منهج "الشك سبيلًا إلى اليقين"، الذي وضعه وأرساه الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت (1596-1650)، ويعتمد على تجرد الباحث من معلوماته قبل بدء عمله، وأن يبدأ بحثه خالي الذهن من الأقوال السابقة في موضوع بحثه.

يبرر طه حسين سبب التزامه نهج ديكارت في الكتاب المذكور قائلًا:

"والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها واحسنها أثرًا، وأنه جدد العلم والفلسفة تجديدًا، وأنه غيَّر مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث"[136].

في مستهل كتابه يقول طه حسين:

"هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل. وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه، وبأن فريقاً آخر سيزورّون عنه ازورارًا. ولكني على سخط أولئك وازورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث، أو بعبارة أصح أريد أن أقيده، فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة. وليس سرًا ما يُتحدث به إلى أكثر من مائتين. ولقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أني شعرت بمثله

---

[136] د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 23.

في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي، وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحملني على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخطين ولا مكترثٍ بازورار المزوَرّ. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن أسخط قوماً وشق على آخرين، فسيرضي هذا الطائفة القليلة من المستنيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة وذخر الأدب الجديد"[137].

ما يخلص إليه الكتاب، كما يقول طه حسين، هو أن: "الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدًا لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي"[138].

جل ما وصل إليه طه حسين هو إنكار ما نُسِبَ إلى الحياة الجاهلية من شعر، وأثبت أن الشعر الجاهلي تم وضعه بعد الإسلام وتمت نسبته إلى الجاهليين لأسباب سياسية ودينية وعصبية قبلية، ولإثبات القبائل القصص والأساطير خاصتهم. واستدل بذلك من تاريخ اللغة العربية، فلغة عرب الجنوب الحميرية تختلف عن لغة عرب الشمال الفصحى في ألفاظها وقواعد نحوها وصرفها، فكيف ينسب شعر لشعراء من الجنوب بلغة أهل الشمال؟![139].

قدم طه حسين خمسة مبررات لشكه في انتحال العرب للشعر بعد ظهور الإسلام، وهي: العصبية القبلية، حيث أرادت القبائل في صراعها بعد الإسلام أن تخترع لنفسها مجدًا قديماً، فلجأت إلى وضع أشعار نسبتها إلى الجاهليين من شعرائها، ثم الصراعات الدينية التي دفعت يهودًا ونصارى إلى وضع كثير من الشعر نسبوه إلى شعرائهم في الجاهلية، ثم الشعوبية، أي تمجيد الأصول العرقية التي ينتمي إليها من دخلوا حديثاً في الإسلام كالفرس، وقد وضع

---

[137] المرجع نفسه، ص 13.
[138] د.طه حسين، في الأدب الجاهلي، الطبعة 17، دار المعارف، القاهرة، 2001، ص 64.
[139] المرجع نفسه، ص 45.

الرواة شعرًا يمجد الماضي الفارسي على ألسنة شعراء جاهليين، تقرباً من الوزراء الفرس الذين استوزرهم العباسيون، ثم القصّاص والرواة الذين وضعوا شعرًا تحدثوا فيه عن أمجاد قبائل بعينها طمعاً في العطايا.

للإنصاف نقول إن ابن سلاّم الجمحي كان أوّل من أثار في إسهابٍ مشكلة الانتحال في الشعر الجاهلي في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، وقد ردّها إلى عاملين: عامل القبائل التي كانت تتزيّد في شعرها لتتزيد في مناقبها، وعامل الرواة الوضاعين[140].

يقول ابن سلاّم: "لما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أنْ يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار"[141].

لفتت قضيّة انتحال الشعر الجاهلي أنظار الباحثين المحدثين من العرب والمستشرقين، وبدأ النظر فيها من المستشرقين نولدكه سنة 1864، وتلاه ألوّرْدْ، حين نشر دواوين الشعراء الستة الجاهليين: امرئ القيس والنابغة وزهير وطرفة وعلقمة وعنترة، فتشكك في صحّة الشعر الجاهلي عامة، منتهياً إلى أنّ عددًا قليلًا من قصائد هؤلاء الشعراء يمكن التسليم بصحته، مع ملاحظة أنّ شكًّا لا يزال يلازم هذه القصائد الصحيحة في ترتيب أبياتها وألفاظ كلّ منها[142].

إلا أنّ ديفيد صمويل مرغليوث يعدّ أكبر من أثاروا هذه القضية في كتاباته؛ إذْ كتب فيها مقالًا مفصلًا نشره في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية في عدد يوليو سنة 1925، جعل عنوانه: "أصول الشعر العربي" The Origins of Arabic Poetry).

ومن أبرز ما أثاره مرغليوث في مقاله المذكور قوله: لو أنّ هذا الشعر صحيح لمثّل لنا لهجات القبائل المتعدّدة في الجاهلية كما مثل لنا الاختلافات بين لغة القبائل الشمالية العدنانية واللغة الحميرية في الجنوب.

---

[140] د.شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 2008، ص 164.

[141] محمد بن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1952، ص 39.

[142] د.شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 166.

ولقد ردّ عليه د.شوقي ضيف، قائلًا: إنّ لغة القرآن الفصحى كانت سائدةً في الجاهلية وإنّ الشعراء منذ فاتحة هذا العصر كانوا ينظمون بها وإنها كانت لهجة قريش، وسادت بأسباب دينية واقتصادية وسياسية؛ فكان الشعراء ينظمون بها متخلين عن لهجاتهم المحلية على نحو ما يصنع شعراء العرب في عصرنا على اختلاف لهجات بلدانهم وأقاليمهم[143].

ومن بين ما ذهب إليه مرغليوث -الذي يقول د.عبدالرحمن بدوي إن دراساته اتسمت بروح غير علمية ومتعصبة ضد الإسلام[144]- أنّ النقوش المكتشفة للممالك الجاهلية المتحضرة وخاصة اليمنية لا تدل على وجود أيّ نشاط شعري فيها، فكيف أتيح لبدو غير متحضرين أنْ ينظموا هذا الشعر بينما لم ينظمه من تحضروا من أهل هذه الممالك.

دحض بروينلش هذا الدليل؛ لأنّ نظم الشعر لا يرتبط بالحضارة ولا بالثقافة والظروف الاجتماعية، وهناك فطريون أو بدائيون لهم شعر كثير مثل الإسكيمو[145].

وإذا تركنا المستشرقين إلى العرب المحدثين والمعاصرين، وجدنا أديب العربية مصطفى صادق الرافعي يعرض قضية الانتحال في الشعر الجاهلي عرضاً مفصّلًا في كتابه "تاريخ آداب العرب" الذي نشره في سنة 1911، ولكنه لا يتجاوز في عرضه – غالباً سرد ما لاحظه القدماء.

وخلف الرافعي في إثارة المسألة د.طه حسين، فدرس القضيّة دراسة مستفيضة في كتابه "الشعر الجاهلي"، الذي أحدث به رجّة عنيفة أثارت كثيرين من المحافظين والباحثين فتصدوا للردّ عليه. ولم يلبث أنْ ألّف مصنفه "في الأدب الجاهلي" الذي نشره في سنة 1927، وفيه بسط القول في القضية بسطاً أكثر سعة وتفصيلًا، مع حذف ما كان سبباً في إثارة الضجة[146].

---

143 المرجع نفسه، ص 167.

144 د.عبدالرحمن بدوي، موسوعة المستشرقين، الطبعة الثالثة، دار العلم للملايين، بيروت، 1993، ص 546.

145 د.شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 167.

146 المرجع نفسه، ص 170.

ويرى طه حسين أن "كل ما يُروى عن عاد وثمود وطَسم وجّدِيس وجُرْهُم والعماليق موضوع لا أصل له.. وكل ما يُروى من تُبّع وحمير وشعراء اليمن في العصور القديمة، وأخبار الكهان، وما يتصل به بسيل العرم وتفرق العرب بعده موضوع لا أصل له.. وكل ما يُروى من أيام العرب وحروبها وخصوماتها وما يتصل بذلك من الشعر خليق أن يكون موضوعاً. والكثرة المطلقة منه موضوعة من غير شك.. وكل ما يُروى من هذه الأخبار والأشعار التي تتصل بما كان بين العرب والأمم الأجنبية من العلاقات قبل الإسلام كعلاقاتهم بالفرس واليهود والحبشة خليق أن يكون موضوعاً. وكثرته موضوعة من غير شك.. ولسنا نذكر شعر آدم وما يشبهه فنحن لم نكتب هذا الكتاب هازلين ولا لاعبين"[147].

أما ما أثار حفيظة الكُتاب ضده بعد أن ألقى طه حسين ما ألقى، أنه استدل على ذلك بالقرآن؛ إذ قال إن "مرآة الحياة الجاهلية يجب أن تلتمس في القرآن لا في الشعر الجاهلي".

"إن الدين متين وليس الذي شك فيه زعيماً ولا إماماً حتى نخشى من شكه على العامة. فليشك ما شاء، ماذا علينا إذا لم يفهم البقر؟". كان هذا من أقسى الردود التي نالها طه حسين على كتابه، وبالأخص أن قائلها هو زعيم حزب الوفد سعد زغلول، وقالها على مسمع المتظاهرين الذين خرجوا ضد طه حسين وضد كتابه، ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن زغلول أقدم على قول ذلك ثأرًا من حسين الذي هاجمه في جريدة "السياسة"، بمقالات لاذعة قبل واقعة الكتاب بعامين.

فقد حدث أن فاز الزعيم سعد زغلول في الانتخابات التي أجريت في يناير 1924، فكان تصريحه الأول عن الحكومة التي يعتزم تشكيلها هو: أريدها "زغلولية" لحماً ودماً. حينها غضب طه حسين وهاجمه بعنف على صفحات "السياسة" قائلًا: يجب أن تضم الحكومة ما يريده الشعب وليس ما تريده أنت. صادرت النيابة العامة العدد الذي كتب فيه طه حسين مقالاته، وأحيل إلى النيابة في اليوم ذاته لرحيل أخيه، وحينها قال عبارته الشهيرة: "تركت مأتم أخي لأشهد مأتم الحرية"!

---

[147] د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص 117.

حُفِظَتْ القضية، لكن سعد زغلول لم يهدأ له بال حتى واتته فرصة الرد.

ثم نشرت جريدة "الأهرام" خبرًا مفاده أنه قد اجتمع زهاء مائتي عالم بسكرتارية المعاهد الدينية، ومن هناك يمموا قصر عابدين يتقدمهم فضيلة أستاذهم الأكبر شيخ الجامع الأزهر وهيئة كبار العلماء؛ حيث قابلوا رئيس الديوان، صاحب الدولة توفيق نسيم باشا، وبسطوا له شيئًا من المطاعن التي وردت في ذلك الكتاب فأبدى عظيم استيائه لهذا التبجح، وأعلن دولته تضامنه مع العلماء في حفظ بيضة الدين والذود عن حياضه!

تبع ذلك أن ألفوا لجنتين لدراسة رسالة الدكتور طه حسين، وتقدموا يوم الاثنين 10 مايو بتقرير عنه إلى رياسة مجلس الوزراء، الأمر الذي دفع صاحب "في الشعر الجاهلي" إلى أن يوجه كتاباً لمدير الجامعة بعد يومين ينكر فيه ما جاء في هذا التقرير من أنه تعمد إهانة الدين والخروج عليه وأنه يُعلِّم الإلحاد في الجامعة: "وما كان لي أن أفعل ذلك وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته ونبيه ورسله واليوم الآخر. وأنا الذي جاهد ما استطاع في تقوية التعليم الديني في وزارة المعارف حين كلفت بالعملِ في لجنة هذا التعليم.. وأؤكد لعزتكم أن دروسي في الجامعة خلت خلوًا تاماً من التعرض للديانات؛ لأني أعرف أن الجامعة لم تنشأ لهذا"[148].

غير أن هذا الإنكار لم يقع موقع التصديق من الأزهر وعلمائه، حتى أن أحدهم كتب لـ"الأهرام" يؤكد أن طه حسين فعل ذلك مدفوعاً بحُبِّ البقاء في وظيفته، وأنه لولا ذلك لما حفل بما دار حول كتابه من اللغط ولما أعاره أدنى أهمية!

أكثر من ذلك فقد وصل الأمر بأحد علماء الأزهر أن أخذ على صاحب الكتاب أنه افتتحه واختتمه "بدون أن تذكر اسم الله ولا أن تصلي على نبي المسلمين (صلوات الله وسلامه عليه) مرة واحدة (وواحدة فقط) يا دكتور خبرني عما بقي فيك من آيات المسلمين"[149]!

واكب ظهور "في الشعر الجاهلي" عملية الانتخابات التي لم تلبث أن أفرزت برلمان عام 1926 ذا الأغلبية الوفدية، وكان له موقف وأي موقف من طه حسين وكتابه.

---

[148] د.يونان لبيب رزق، "الأهرام" ديوان الحياة المعاصرة - ج 11: أحوال مصر السياسية (1924-1927)، مركز تاريخ الأهرام، مؤسسة "الأهرام"، القاهرة، 2004، ص 112.

[149] المرجع نفسه، ص 112-113.

فقد تعرض الرجل لهجمة عنيفة من أعضاء مجلس النواب، خاصة من الوفديين، وبينما لا نملك ما يدل على أنها قد تمت بتحريض من زعامة الحزب الكبير، فإنها على الأقل قد سكتت عنها، الأمر الذي أدى في النهاية إلى أزمة مع الحكومة التي كان يرأسها عدلي يكن باشا.

بدأت الهجمة بسؤال وجهه الشيخ مصطفى القاياتي إلى وزير المعارف نشرت "الأهرام" نصه في عددها الصادر يوم 9 سبتمبر، وبعد أن استعرض صاحب السؤال ما اعتبره خروجاً عن الدين مما جاء في الكتاب، وبعد أن استشهد بما جاء في أقوال طه حسين بأنه تحدث بهذا الكلام لطلابه في الجامعة، قال: "أصحيح أنه لما رفع الأمر لمجلس إدارة الكلية تمسك بأن يكون للأستاذ حرية فيما يلقيه على تلاميذه؟ وهل يرى معالي الوزير أن التكذيب الصريح لكتاب يقدسه المسلمون كافة مما يدخل ضمن الحرية التي يجب أن تمنح لمدرس يلقي دروسه على تلاميذ أكثرهم مسلمون في بلاد إسلامية؟.. وأخيرًا هل يرى معالي الوزير أن مثل هذا الأستاذ يصح إبقاؤه مدرساً للآداب العربية بكلية الآداب مع تهجمه على الدين والعلم والتاريخ من غير دليل؟".

وتشير مضبطة جلسة مجلس النواب المنعقدة مساء يوم الاثنين الموافق 13 سبتمبر من عام 1926، والتي نشرتها "الأهرام" في عددها الصادر يوم الثلاثاء، أنها قد دارت أساساً حول طه حسين وكتابه.

العضو عبدالخالق عطية الذي بدأ حديثه عن السياسات التعليمية عموماً لم يلبث أن خصص الجزء الأكبر من هذا الحديث للقضية التي فرضت نفسها على المجلس، بل وعلى الرأي العام..

اعترض الرجل أولًا على تكييف القضية بأنها تدخل في إطار ما أقره الدستور من حرية التعليم، فالحرية -في رأيه- مقبولة "إلا إذا أخلت بالنظام العام وإذا كانت منافية للآداب، والإخلال هنا معناه أن يترتب على تقرير الرأي حدوث فتنة أو احتمال حدوثها، وعند ذلك يقف القانون حدًا حائلًا؛ لأن المصالح العامة مقدمة على الشهوة"!

أضاف إلى ذلك ثانياً أن هذا العمل مخالف للذوق أيضاً "فطه حسين مدرس بالجامعة المصرية وهي معهد أميري يعيش من أموال الحكومة الممثلة

للأمة، فهو يتقاضى مرتبه من هذه الهيئة التي دينها الإسلام. فلم يكن من المفهوم ولا من المعقول ولا من حسن الذوق أن يقوم هذا الشخص فيبصق في وجه الحكومة التي يتقاضى مرتبه من أموالها بالطعن على دين رعيتها من أقلية وأكثرية. إننا نسلم أولادنا للحكومة ليتعلموا في دورها.. نفعل ذلك معتمدين على أن بيننا وبينها تعاقدًا ضمنياً على أن الديانات محترمة".

استهل علي الشمسي بك رده على عبدالخالق عطية بأن وزارته تطمع "أن تكون الجامعة معهدًا طلقاً للبحث العلمي الصحيح". غير أنه استدرك بالقول إن ذلك لا يعني "أن تكون كراسي الأساتذة منابر تلقى فيها المطاعن في أي دين من الأديان". وبعد أن تنصل من المسؤولية بأن الكتاب قد تم تأليفه في عهد الوزارة السابقة، أضاف أنه قد تخابر مع مدير الجامعة، الذي أبلغه أنها منعت انتشار الكتاب بشراء جميع النسخ من المكاتب وحصرتها في مخازنها، كما اتخذت الإجراءات اللازمة لمنع طبع نسخ أخرى، وأن المؤلف لم يلقه على طلبته، كما كان الظن.

غير أن الشيخ القاياتي أيد ما ذهب إليه زميله ورأى أن الرحمة لا تجوز على مؤلف الكتاب "وقد أوجب الدين أن يرجم بعض من ارتكب الجرم فما بالكم فيمن يدعي أن الله كاذب، وأن النبي كاذب، وأن المؤمنين جاهلون لا يفرقون بين الحق والباطل"!

بيد أن أخطر ما حدث في الجلسة كان الاقتراح الذي قدمه عبدالحميد البنان بك، نائب الجمالية، والذي تضمن ثلاثة مطالب: مصادرة وإعدام الكتاب، تكليف النيابة العمومية برفع الدعوى العمومية على طه حسين مؤلف الكتاب، وأخيرًا إلغاء وظيفته من الجامعة "وذلك بتقرير عدم الموافقة على الاعتماد المخصص لها"[150].

مصدر الخطورة أن الاقتراح قد أحدث أزمة بين البرلمان وبين الحكومة، فيما عبَّر عنه عدلي يكن باشا رئيس الوزراء، فقد رأى أن المجلس اتخذ قرارًا يخالف ما اتخذته الوزارة من الإجراءات بأن يلزمها بالقيام بعمل معين زيادة على ما عملته، "فيكون هذا انتقادًا لإجراءاتها في هذا الموضوع ويعرضها للمسؤولية الوزارية"، وأردف أن الاقتراح يُعرِّض الوزارة لعدم الثقة.

---

[150] المرجع نفسه، ص 113-115.

يصف تقرير دار المندوب السامي ما جرى بعد ذلك من نقاش حاد بين رئيس الوزراء ورئيس المجلس، سعد زغلول باشا "فقد خلاله كلاهما أعصابه". غادر بعدها الأخير القاعة وهو يردد بأنه "لا يقبل رئاسة مجلس تنتهك حقوقه". وقد خرج في أعقابه عدد من الوزراء الوفديين في محاولة لتهدئته.

غير أنه أمكن تسوية الأزمة بين الجانبين بعد أن لحق كل من عدلي يكن وحسين رشدي بزغلول في بيت الأمة، وانضم إليهما كل من فتح الله بركات ومحمد محمود، فقد اتفقوا بعد اجتماع استمر حتى منتصف الليل على أن يقبل المجلس ترك المسألة برمتها في أيدي وزير المعارف الوفدي، وإن لم يمنع ذلك عبدالحميد البنان بك من التقدم ببلاغ إلى النيابة العمومية للتحقيق في موضوع الكتاب، وخرجت القضية بذلك من قاعات البرلمان إلى أروقة القضاء، مما شكَّل فصلها الأخير.

حققت النيابة مع طه حسين في 19 أكتوبر من العام 1926، في حين ضجت المطابع في هذا الوقت بطبع كتبٍ تهاجم طه حسين وتنتقده، وتجرح في شخصه. أول هذه الكتب من وضع محمد فريد وجدي الكاتب الإسلامي المرموق، الذي رأى أن طه حسين قد انتهج منهج الغلو في تحري أسباب الاختلاق على الجاهليين، وقد جره إلى المبالغة فيه اعتماده على كتب المحاضرات.. "والكتاب به أخطاء اجتماعية وسيكولوجية وفلسفية لا يصح السكوت عليها"؛ ثانيها: من تأليف الشيخ محمد الخضر، المعروف بتحقيقه وسعة معارفه العلمية والأدبية، والثالث: بقلم الكاتب الفاضل محمد حسين أفندي الموظف بالجمعية الزراعية الملكية، والذي "اشتمل عدة مباحث قيمة، بعضها تاريخي وبعضها أدبي وأكثرها ديني، وهي في جملتها شاهد بسعة إطلاع المؤلف وقوة حجته".

من ناحية أخرى، شكَّل عدد من رجال الأزهر ما أسموه بـ"جمعية الدفاع عن حقوق العلماء"، التي دعت إلى اجتماع كبير في حرم الأزهر الشريف يوم الجمعة 12 نوفمبر عقب الصلاة "للنظر في شأن الملحد طه حسين ومطالبة الحكومة بإخراجه من الجامعة المصرية"[151].

[151] المرجع نفسه، ص 116.

ما كان من طه حسين إلا أن التزم الصمت، وسافر إلى أوروبا للابتعاد عن هذه الأجواء الشاحنة، وهي النصيحة التي أسداها إليه عبدالخالق ثروت باشا[152].

رأيان سطرهما طه حسين في هذا الكتاب، قبل أن يعود ويحذفهما في الطبعات الأخرى من كتابه؛ الأول عبارة عن فقرة جاء فيها "للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلًا عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها. ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى"[153]. أما الرأي الثاني فهو مسألة "هل يجوز استخدام القرآن الكريم مرجعاً علمياً؟". وجوهر فكرة حسين هنا هو لا يجوز لنا استخدام القرآن مرجعاً من المراجع العلمية، سواء في التاريخ أو الفلسفة أو علم النفس، فالعلوم متغيرة، وتخضع لتغييرات، بينما القرآن قائم على أسس ثابتة.

حُفِظت القضية بعد أن حظي د.طه حسين برئيس نيابة يُدعى محمد نور أقام التحقيق معه، وهو رجل يقدم نموذجاً لرجل القضاء واسع الثقافة والعلم[154]، قرأ الكتاب جيدًا، وفهم ما فيه، فدرأ عنه تهمة "الطعن في القرآن"، وذكر في تحقيقه "أن ما كتبه المؤلف هو بحث علمي لا تعارض بينه وبين الدين، ولا اعتراض لنا عليه"، وختمه بالقول "إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها"[155].

---

[152] إسلام عبدالوهاب، "في الشعر الجاهلي" الدفاع عن "القرآن" يرمي صاحبه بالكفر أحياناً، جريدة "المصري اليوم"، القاهرة، 28 أكتوبر 2013.

[153] د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 38.

[154] د.سيد ضيف الله، صورة الشعب بين الشاعر والرئيس: دراسة في النقد الثقافي، دار الكتب خان، القاهرة، 2015، ص 56.

[155] خيري شلبي، محاكمة طه حسين، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 1994.

أثار كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" معارضة شديدة؛ لأنه يقدم أسلوباً نقدياً جديدًا للغة العربية وآدابها، يخالف الأسلوب النقدي القديم المتوارث. هذه المعارضة، قادها نفرٌ من رجال الأزهر وعدد من الكتاب والنقاد. اتهم طه حسين في إيمانه، وسحب الكتاب من الأسواق لتعديل بعض أجزائه. وقامت وزارة إسماعيل صدقي باشا عام 1932 بفصله من الجامعة كرئيس لكلية الآداب، فاحتج على ذلك رئيس الجامعة أحمد لطفي السيد، وقدم استقالته.

كانت المقاطعة تامة من جانب أغلب المؤسسات الجامعية والصحفية. وحدها الجامعة الأميركية تجرأت ودعت طه حسين لإلقاء بعض المحاضرات. ثم عاد للجامعة في نهاية عام 1934. وبعدها بعامين عاد عميدًا لكلية الآداب، واستمر حتى عام 1939 عندما انتدب مراقباً للثقافة في وزارة المعارف.

تذكر زوجته أبرز الأصدقاء الذين عبروا عن تعاطفهم معه في هذه المحنة، وهم مصطفى النحاس باشا والسيدة هدى شعراوي ومصطفى وعلي عبدالرازق وخليل مطران.

أما المستشرق ماسينيون فقد أرسل له خطاباً يشد فيه على يديه ويقول له: "في عالم المبتزين الجبناء تتألق شجاعتك فتواسي العاجزين عن الاستشهاد من أجل العدل، لذلك أدعو الله أن يباركك لقاء الزكاة الروحية التي تؤديها للشعب الذي أنجبك"[156].

غير أن طه حسين الذي رموه بالإلحاد درأ عن القرآن شرًا أكبر، فهناك بعض من الشعر المنسوب للجاهليين يتشابه نظمه مع نظم القرآن الكريم، مثل شعر أمية بن أبي الصلت الذي لم يذكره طه حسين ونذكره نحن، مثل "وفي دينكم ومن رب مريم آية/ منبئة بالعبد عيسى ابن مريم/ أنابت لوجه الله ثم تبتلت/ فسبح عنها لومة المتلوم". هذه القصيدة إلى آخرها، استغلها المستشرقون مثل كليمان هوار، الذي قارن بينها وبين القرآن، وخلص هوار إلى أن النبي استعان بهذا الشعر في نظم القرآن. يقول طه حسين مدافعاً

---

[156] حمدي رزق، في عالم المبتزّين الجبناء تتألق شجاعتك!، جريدة "المستقبل"، بيروت، 24 نوفمبر 2013.

عن الإسلام ونبيه: "ونحن نعتقد أن هذا الشعر الذي يضاف إلى أمية بن أبي الصلت وإلى غيره من المتحنفين الذين عاصروا النبي أو جاؤوا قبله، إنما انتحل انتحالًا"[157].

امرؤ القيس، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد، والمهلهل بن ربيعة، وعمرو بن قميئة، وغيرهم من الشعراء اتخذهم حسين في نهاية كتابه أمثالًا، مقارناً بينهم وبين الشعراء الذين وجدوا بعد الإسلام، وبيّن لغاتهم، وفنّد أشعارهم ليصل إلى تأكيد نتيجة بحثه في أن هذا الشعر الجاهلي منتحل بعد الإسلام. "أما نحن فمطمئنون إلى مذهبنا، مقتنعون بأن الشعر الجاهلي أو كثرة هذا الشعر الجاهلي لا تمثل شيئاً، ولا تدل على شيء إلا ما قدمنا من العبث والكذب والانتحال، وأن الوجه -إذا لم يكن بد من الاستدلال بنص على نص- إنما هو الاستدلال بنصوص القرآن على عربية هذا الشعر، لا بهذا الشعر على عربية القرآن"[158].

ويقول أيضاً في كتابه: "القرآن وحده هو النص العربي القديم الذي يستطع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذي تُلي فيه. فأما شعر هؤلاء الشعراء وخطب هؤلاء الخطباء وسجع هؤلاء الساجعين فلا سبيل إلى الثقة بها ولا إلى الاطمئنان إليها"[159].

وفي شأن الشعر الجاهلي، يقول شوقي ضيف معقباً: "والحق أنّ الشعر الجاهلي فيه موضوع كثير، غير أنّ ذلك لم يكن غائباً عن القدماء، فقد عرضوه على نقد شديد، تناولوا به رواته من جهة، وصيغه وألفاظه من جهة ثانية. أو بعبارة أخرى عرضوه على نقد داخلي وخارجي دقيق. ومعنى ذلك أنهم أحاطوه بسياج محكم من التحري والتثبت، فكان ينبغي أن لا يبالغ المحدثون من أمثال مرغليوث وطه حسين في الشك فيه مبالغة تنتهي إلى رفضه، إنّما نشك حقّاً فيما يشك فيه القدماء ونرفضه، أما ما وثقوه ورواه أثباتهم من مثل أبي عمرو بن العلاء والمفضل الضبّي والأصمعي وأبي زيد، فحريٌّ أنْ نقبله ما داموا قد أجمعوا على صحته. ومع ذلك ينبغي أنْ نخضعه للامتحان وأنْ نرفض بعض ما رووه على أسس علميّة منهجية لا لمجرّد

---

[157] د.طه حسين، في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 98.
[158] المرجع نفسه، ص 195.
[159] المرجع نفسه، ص 138.

الظن، كأنْ يُرْوَى لشاعر شعرٌ لا يتصل بظروفه التاريخية، أو تجري فيه أسماء مواضع بعيدة عن موطن قبيلته، أو يضاف إليه شعر إسلامي النزعة، ونحو ذلك مما يجعلنا نلمس الوضع لمساً"[160].

غير أن ما يُحسب للدكتور طه حسين أن كتاباته لا تترك الأشياء قابعة في صلابتها الباردة،بل تنفذ إلى قلبها الهش لتفتت كيانها وتنثره أمام عين القارئ ليبلغ صميمها الحميم.

اجتهد طه حسين في تجديد باب النقد والنقاش العقلي في قضايا كهذه بأدوات عصره، بحثاً عن الحقيقة.. ولا شيء سواها.

---

[160] د.شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 175.

جريمة بلا عقاب!

تبدو العلاقة شائكة بين الأصدقاء الذين ينتقلون إلى خانة الخصومة عند محطةٍ ما من محطات العمر.

وحين تكون تلك الخصومة بين مثقفين، تشتعل الحرائق على صفحات الصحف والكتب والمذكرات الشخصية.

قد يفسر البعض تلك الخصومات بأنها مرارة الخلاف وخيبة الأمل في شخص كنا نتوسم فيه أنه الصديقُ والسند، وربما يراها آخرون تجسيدًا لحالة استعلائية لا تخلو من الغطرسة تجاه آخرين. قلائل فقط هم من يرون منطقاً وجيهاً يبرر تلك الهجمات والحملات الشرسة.

من جهة ثانية، فإن المُبدع / العارِف، هو محاولة ثأر دائمة من المجهول والنَّيل منه (ماضياً ومُستقبلًا)؛ لذا تراه يظلّ يضرب في أعماق هذا المجهول، حتّى ينتج من خلاله ما يروم من تباين وتطوّر وتفريد.

والمُبدع/ العارِف، أي الأديب أو الشاعر الفذّ، هو في حالة حرب دائمة مع نفسه، لذلك تهون معاركه مع الآخرين، وخصوصاً الذين لا يفهمونه.

في سيرته الذاتية[161]، نجد الكاتب الموسوعي وأستاذ الفلسفة د.عبدالرحمن بدوي (4 فبراير 1917 ـ 25 يوليو 2002) يطلق النار على كل من ساعدوه وزاملوه بل وعاصروه.

وهكذا يقول الكاتب والمحقق والمترجم د.عبدالرحمن بدوي إن تاريخ سعد زغلول مؤسس حزب «الوفد» تاريخٌ شائن ينضح بالخيانة والوصولية[162]، وإن الشيخ محمد عبده مصلحٌ مزعوم[163]، وإن عباس محمود العقاد كاتبٌ مأجور، ولا يتورع عن القول إنه أوصى باستخدام العنف معه[164]. وعدا إعجابه بأستاذه مصطفى عبدالرازق (الذي ساعده مساعدة خاصة)

---

[161] د.عبدالرحمن بدوي، سيرة حياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

[162] المرجع نفسه، ص 48.

[163] المرجع نفسه، ص 51.

[164] المرجع نفسه، ص 133.

وأستاذه الآخر أندره لالاند، فإنه يقلل من شأن كل أساتذته الآخرين بمن فيهم د.طه حسين وإيفانز برتشارد الذي يتهمه بأنه ذو نزعةٍ استعمارية[165].

ويقول د.بدوي ـالذي وضع أكثر من 150 كتاباً يعد بعضها من المراجع الرئيسية في مجالهاـ إنه عندما بدأ في تحضير رسالة الماجستير: «مشكلة الموت في الفلسفة المعاصرة» بدأت معها متاعبه الجامعية التي لا تنتهي مع الكبار والصغار. فأحمد أمين رجل حقوق، ضيّق الأفق، تأكل قلبه الغيرة من كل متفوق ومن كل متقنٍ للغات الأجنبية[166]، يعرقل لأسباب شكلية تافهة قبول الرسالة فتتأخر مناقشتها سنة. وحين بدأ التدريس في الجامعة نشبت مشكلات مع زملائه العائدين حديثاً من البعثات التي أوفدوا إليها في أوروبا «من دون أن يحصل أي واحد منهم على الدكتوراه رغم تمضيتهم في بعثتهم عشر أو تسع سنوات». والسبب في ذلك ـحسب رأيهـ قلة الذكاء المقرونة بالكسل وعدم الرغبة في العمل والتحصيل[167].. ولم يكن سلاحهم في التنافس هو العلم والإنتاج العلمي، بل الدس والوقيعة والوشاية والتزلف إلى ذوي النفوذ داخل الجامعة وخارجها[168].

ودارت معركة أدبية من جانب واحد بين زكي مبارك وطه حسين، استمرت منذ 1931 إلى 1940 على مراحل متعددة منها الخصومة الفكرية ثم خصومة «لقمة العيش» حين أقصى طه حسين تلميذه السابق زكي مبارك من الجامعة، وأثار ذلك سلامة موسى وإبراهيم المازني؛ ثم أصبحت خصومة حقيقية وصداقة تشوبها خصومة ممتدة كلما أنتج طه حسين شيئاً أو كتب عن شيء.

في رسالة مفتوحة إلى إبراهيم المازني، قال د.زكي مبارك:

«حدثتنا مجلة «آخر ساعة» أنك سئلت عني فأجبت «لو أخلى زكي مبارك كتابته من الحديث عن زكي مبارك لكان أحسن مما هو الآن»... أنا لا أبالي نقد الدكتور طه حسين إياي؛ لأنني نقدته بمائة مقالة ومقالة، فمن السهل

---

[165] المرجع نفسه، ص 114.
[166] المرجع نفسه، ص 153.
[167] المرجع نفسه، ص 156.
[168] المرجع نفسه، ص 157.

أن يقول الناس إنه ينتقدني وفي نفسه أشياء. وأنا لا أبالي نقد الأستاذ العقاد إياي؛ لأن بيننا أحقادًا تنشر في حين وتطوى في أحيان. الخوف كله من نقدك؛ لأنك صديق حميم، ولن أجد من يتهمك بالتحامل حتى أطمع في أن يكذب الناس ما تقوله عني»[169].

وجملة القول أن زكي مبارك ظل مشدود البصر إلى طه حسين طوال حياته منذ عرف الأزهر إلى الجامعة عام 1912 وحين ترك الأزهر إلى الجامعة 1916 ثم بعد ثورة 1919 واتجاه زكي مبارك إلى الجامعة نهائياً كاتصاله بطه حسين وعمله كسكرتير له، ثم موقفه منه إبان أزمة الشعر الجاهلي، وهو موقف يصفه زكي مبارك بأنه الرجل الوحيد الذي وقف إلى جوار طه حسين ودافع عنه وكتب في «المقطم» و«الأهرام» يذود عنه خصومه، إلى أن أمره طه بأن يصمت حتى تمر العاصفة بسلام.

ويحرز زكي مبارك الدكتوراه من «الأخلاق عند الغزالي» ويهاجم الغزالي صاحب الإحياء، ثم يحاول أن يسافر إلى أوروبا عن طريق الجامعة، فإذا حيل بينه وبين ذلك سافر عن طريق جريدة «البلاغ»، ثم يرى رأياً في «النثر الفني» يخالف رأي المستشرقين ورأي طه حسين، ويقع الخلاف بينه وبين أساتذته في السربون ويصر على رأيه ويسجله في رسالة الدكتوراه «النثر الفني» ثم يعود إلى مصر مواصلًا الحملة على آراء مسيو مرسيه كبير المستشرقين في السوربون، وهنا يصدر كتابه «النثر الفني» فيلقاه الكتاب بالنقد ويساجلونه في آرائه، إلا أن الدكتور طه يشير إليه إشارة عابرة بأنه «كتابٌ من الكتب ألفه كاتبٌ من الكتاب»؛ ثم يقع المعركة بينهما، ويخرج طه حسين من الجامعة في إبان حُكم صدقي ويدافع مبارك عن طه، ثم يتاح لزكي أن يعود إليها، مدرساً بكلية الآداب ويتغير الجو السياسي ويعود طه حسين ويرفض تجديد عقد زكي مبارك، فيهاجم الأخير طه حسين هجوماً مُرًا ويكتب تحت عنوان «لو جاع أولادي لشويت طه حسين وأطعمتهم لحمه»، وجاء فيها «لقد ظن طه حسين أنه انتزع اللقمة من يد أطفالي، فليعلم حضرته أن أطفالي لو جاعوا لشويت طه حسين وأطعمتهم لحمه، ولكنهم لن يجوعوا ما دامت أرزاقهم بيد الله»[170].

---

[169] د.زكي مبارك، الحديث ذو شجون، مجلة «الرسالة»، القاهرة، العدد 525، 26 يوليو 1943.

[170] أنور الجندي، المعارك الأدبية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983.

استمرت المعركة بينهما طويلًا، ووصل فيها زكي مبارك إلى حد بعيد من الإسفاف. ويرى زكي مبارك أن كتابه «النثر الفني» هو نقطة الخلاف، ولذلك يعلم يعلن «أن الدكتور طه علم اليقين أن كل نسخة توزع من كتاب «النثر الفني» هي سهم مسموم يصوب إلى صدره وهو لذلك يتجاهل اسم المؤلف واسم الكتاب».

ويصفه طه حسين بأنه -أي زكي مبارك- «الرجل الذي لا يخلو إلى قلمه إلا وعلى رأسه عفريت».

ويرد زكي مبارك: «أنا راض عن كلمتك فإنك تشهد لي بالعبقرية.. وهل تكون العبقرية إلا من نصيب من يخاصم رجلًا مثلك في سبيل الحق»، ولكن لنطل على عينة من هذه المساجلة الظريفة والبديعة أيضاً.. فقد تعددت جولات هذه المعركة، ومما قاله زكى مبارك فتحاً لمجال المعركة: «طلبته بالتليفون -يقصد طه حسين- لأسأله عن معنى كلمة الزمالك وهو يقيم فيها، فقال: لا أعرف يا دكتور زكي، فقلت له: إنها جمع زملك بضم الزاي وهي ألبانية، حيث اختار محمد علي هذه المنطقة سكناً لجنده في الصيف ومعناها الخيمة».

أما المخرج الإسباني لويس بونويل فهو يقول في مذكراته:

«ما كان لـ[جون]شتاينبك أن يكون شيئاً لولا المدافع الأميركية، أضع في الخانة نفسها دوس باسوس وهيمنغواي، فمن كان سيقرأ أعمالهم لو أنهم كانوا قد ولدوا في باراغواي أو تركيا؟ إنها سلطة البلد هي التي تقرر مسألة الكتاب العظام. غالدوس مثلًا، روائي كثيرًا ما قورن بـ«دستويفسكي»، لكن هل هناك من يعرفه خارج إسبانيا؟»[171]

وموقفه من الشاعر والأديب الأرجنتيني بورخيس أكثر ضراوة من ذلك؛ إذ يقول:

«من بين كل عميان العالم، هناك واحدٌ لا أستلطفه، هو خورخي لويس بورخيس. إنه كاتبٌ جيد، دون شك، إلا أن العالم مليء بالكتاب الجيدين،

[171] لويس بونويل، مذكرات بونويل، ترجمة: مروان حداد، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015.

وليس باستطاعتي أن أحترم أحدًا لمجرد أنه كاتب جيد، ولا بدَّ من صفاتٍ أخرى أيضاً. كنت قد التقيت خورخي لويس بورخيس مرتين أو ثلاثًا منذ حوالي ستين عاماً، وبدا لي متغطرساً، وعابدًا لذاته، في كل تصريحاته، ألمسُ شيئًا من «الأستذة» والاستعراضية، كما لا تعجبني فيه تلك الصبغة الرجعية لأحاديثه، كذلك تقليله من شأن إسبانيا. وهو محدثٌ جيد مثل الكثيرين من العميان. تظهر جائزة نوبل باستمرار كفكرةٍ متسلطة عليه في كل أجوبته على الصحفيين. كم كان يحلم بها»[172].

غير أن حربه المعلنة ضد صديقه السابق الرسام التشكيلي سلفادور دالي، هي الأشرس على الإطلاق.

يحكي بونويل في مذكراته:

«تحدث [سلفادور دالي] عني كملحد، في كتابه «الحياة السرية لسلفادور دالي»، الذي ظهر في ذلك الوقت، وكان هذا أكثر خطورة من الاتهام بالشيوعية.

«في الفترة نفسها نفسها، بدأ شخص يُدعى برنيدير غاست، وكان ممثلًا للمصالح الكاثوليكية في واشنطن، باستخدام نفوذه في الأوساط الحكومية لإبعادي عن المتحف. لم أكن شخصياً قد اطلعتُ على شيء من هذا الأمر، لكن عددًا من أصدقائي قام بإخماد كل ما كان يُثار، طوال عامٍ كامل، ودون أن يُطلعني أحدٌ منهم على ما كان يجري.

«بعد استقالتي، تواعدت مع دالي ذات يومٍ في بار «شيري نيذرلاند»، ووصل في الموعد تماماً، وطلب شمبانيا. قلت له وأنا في ثورةٍ من الغضب، أكاد معها أن أضربه، إنه خنزير، وإنني أصبحتُ الآن في الشارع بسببه. أجابني بهذه العبارة التي لن أنساها أبدًا:

- اسمع، لقد وضعتُ هذا الكتاب، لكي أجعل منه دعامةً لي أنا، وليس لك.

---

[172] المرجع نفسه، ص 303.

«أمسكتُ عن صفعه، وعلى الرغم من أننا افترقنا يومها كصديقين إلى حدٍ ما، بمساعدة الشمبانيا والذكريات المشتركة والمشاعر، فإن الشرخ كان عميقاً، ولم ألتق به فيما بعد سوى مرة واحدة»[173].

يضيف بونويل إلى ذلك المزيد من الانتقادات والإساءات، فهو يقول عن دالي إنه «كان يروي الأكاذيب، ومع ذلك فلم يكن قادرًا على الكذب»[174].

ثم يغمز من قناة دالي في موضعٍ آخر من مذكراته، فيقول عنه:

«لم تكن له عملياً حياة جنسياً، كان لديه نزوعٌ إلى التخيل، مع ميولٍ سادية لطيفة. وعندما كان شاباً، كان يسخر من أصدقائه الذين يحبون ويبحثون عن النساء. ولم يكن لديه أي ميل لممارسة الجنس، إلى أن جاء ذلك اليوم الذي فضت فيه غالا بكارته، حينها كتب إليّ رسالة من ست صفحات، يشرح لي فيها، على طريقته، روائع الحُبِّ الجسدي»[175].

إنها الخصومة يا عزيزي.. لا تُبقي ولا تذر!

---

[173] المرجع نفسه، ص 251- 252.
[174] المرجع نفسه، ص 254.
[175] المرجع نفسه، ص 245.

نبوءات قبل الهزيمة

يعد الأدب محصلة نهائية لتداخل عوامل مجتمعية يحضر فيها النفسي والجمعي والتاريخي، ولا يمكن بالتالي أن ينفصل عن سياقه المجتمعي. فكل نص هو تجربة اجتماعية، عبر واقع ومتخيَل. وعلى الرغم من كل المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإن المجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل ويوجِه مساراتها المُمكنة في كثير من الأحيان.

والأدب انعكاس اجتماعي بطبيعة الحال، وذلك «أنه نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطًا لغوياً. حتى اللغة تُفسَر من منظور اجتماعي قبل أن تُفسَر من منظور آخر»[176]، ومن ثم فإن الأدب قابل للتعريف من منظور اجتماعي على أنه مجموعة من القيَم، أو التعبير عنها. بل إن الأدب قد يستشرف المستقبل ويرى ببصيرة ثاقبة أشياء لا يراها العامة أو الأغلبية، بفضل القدرة على الاستبصار والحس العالي بالأزمات والكروب الاجتماعية والإنسانية.

قرب الهزيمة العسكرية في يونيو ١٩٦٧، حذرت أعمال مسرحية عديدة من مخاطر محدقة توشك أن تداهم بطلها.

كانت الستينيات ذروة مجد المسرح المصري، ورغم انتساب أهم مؤلفيه ومخرجيه لثورة 23 يوليو 1952، فإنه مارس درجة عالية من نقد المرحلة محذرًا مما تخبئه الأيام.

طلب المؤلف المسرحي «ألفريد فرج» الأمان من الحاكم حتي يجهر أمامه بما يراه منذرًا.

كانت تلك إشارة إلى خلل فادح في بنية الحُكم، وأنه قد ينهار من داخله ما لم يتسع مجاله حتى يمكن سد الثغرات.

وحذر مؤلف مسرحي آخر «سعد الدين وهبة» من أننا لسنا على «سكة السلامة»، وأن هناك من يضع «العسل في أذن الحاكم».

---

[176] أحمد فراج، الثقافة والعَولمة: صراع الهويات والتحديات، كتاب أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم غرب ووسط الدلتا، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ،2003.

كانت تلك إشارة أخرى إلى الرسالة ذاتها.

وانطوت مسرحية «الفتى مهران» لـ«عبدالرحمن الشرقاوي» على دعوة صريحة للحاكم بألا يرسل جيشه إلى «السند» بينما العدو رابض على حدوده الشرقية قاصدًا «اليمن».

هكذا توالت الرسائل بلغة المسرح أن هناك شيئًا ما خطأ يكاد يقوض تجربة ثورة «يوليو»، وأن حدثًا جللًا قد يداهمنا تسقط به أحلامنا من حالق.

كان ذلك من داخل الانتساب إلى «يوليو» وتوجهاتها لا من خارجها وموقع الخلاف معها كما أشار الناقد المسرحي د.حسن عطية.

وقد تطرقت مسرحية «السلطان الحائر» لـ«توفيق الحكيم» (١٩٦٠) إلى سؤال القوة والقانون إلى أيهما يجري الاحتكام؟

السؤال بتوقيته بدا نذيرًا مبكرًا لخلل في بنية النظام ووصف السلطان بالحيرة اعتقاد في نبله، ففي الحيرة نبل بقدر ما تنطوي على خطر.

بعد ست سنوات ناقشت مسرحية أخرى لـ«الحكيم» تراكم القلق من تجاوزات «يوليو».

رغم التحريض على مسرحية «بنك القلق» رفض «عبدالناصر» مصادرتها فـ«إذا كان من حق توفيق الحكيم أن ينقد النظام الملكي فمن حقه أن ينقد النظام الجمهوري».

إذا ما دققنا في تواريخ نبوءات الأدب بأن هناك شيئًا ما خطيرًا سوف يقع، فإن أغلبها نشرت عام (١٩٦٦) قبل الهزيمة العسكرية بنحو عام واحد.

في ذلك العام المنذر نشر «نجيب محفوظ» «ثرثرة فوق النيل».

«ما معنى هذه الرحلة؟».

«المهم الرحلة لا المعنى!».

السؤال القلق، الذي جرى علي لسان «أنيس زكي» نصف الميت والذاهل ليل نهار بأثر المخدرات، والجواب العابث من سائق السيارة المسرعة على الطريق قبل أن ترتطم بمجهول وترديه صريعاً بغير ذنب، هما صلب الرواية.

طرح سؤال الرحلة بالنسبة لنظام حكم رهانه الرئيسي على قوة مشروعه لافت بذاته.

معانٍ نقدية مقاربة تضمنتها رواية «ميرامار»، التي نُشِرت في عام الوجع.

المثير أن الروايتين درستا في «منظمة الشباب الاشتراكي» وجرت حوارات مفتوحة حولهما في سنوات ما بعد «يونيو».

«عبدالناصر» توصل إلى استنتاجات مماثلة، بكلماته وحروفه، قبل الهزيمة العسكرية بأسابيع.

بنص كلماته يوم 30 إبريل ١٩٦٧، كما تضمنتها «مجموعة أوراق محمد حسنين هيكل»:

«إن الأزمة لم تعد أزمة أشخاص إنما هي أزمة نظام».

«القوى الاجتماعية والأفكار التي أطلقتها الثورة قد أصبحت أكبر من النظام السياسي الذي أقامته».

«إن المستقبل يقتضي صيغة جديدة تماماً، وأن الحزب الواحد في هذه الظروف وهذا العصر أصبح لعبة خطرة».

«إن الحزب الواحد بغير معارضة قد أثبت أن عيوبه أكثر من أي شيء آخر، وبالتالي لا بدَّ وأن تكون هناك معارضة، والمعضلة التي تواجهنا هي كيف يمكن أن تكون هناك معارضة لا تعود بالبلد إلى الوراء ونعيد عهود الخضوع للاستعمار وسيطرة رأس المال على الحُكم».

بنص كلامه، الذي دوَّنه «هيكل» على ورق واحتفظ به في مجموعة أوراقه: «إن النظام على النحو القائم الآن يترك مصير البلد لرجل واحد، وهذه مخاطرة بالمستقبل».

«إن هذا الوضع يمكن أن يدفع بالجماهير إلى السلبية، وبالتالي تترك أهم القرارات للبيروقراطيين أو التكنوقراطيين».

«إنه لا بدَّ أن تتسع عملية إعادة التنظيم لقوى معارضة، تكون لها صحفها لكي تستطيع أن تعرض أفكارها على الناس، ولكي تكون رقيباً على تصرفات الدولة»[177].

كانت تلك المصارحة بالانتقادات والتصورات إدراكًا لعمق أزمة النظام، لكن الأحداث اندفعت قبل أن يتمكن من تصويب المسارات ووقف التدهور في أدوار القوات المسلحة.

[177] عبدالله السناوي، نبوءات 5 يونيو، جريدة «الشروق»، القاهرة، 4 يونيو 2018.

القسم الثالث: طائفٌ من الثقافة والتاريخ

أجانب الإسكندرية.. سيرة سرية

«منذ البداية، كانت الإسكندرية هي المحل المختار للجاليات الأوروبية، وظلت إلى النهاية تقريباً «عاصمتهم» في مصر، وليس العاصمة القاهرة، ومن هنا كان الوصف الشائع للإسكندرية بأنها تبدو مدينة أوروبية أكثر منها مصرية»[178].

تمثَّل العصرُ الذهبي للكوزموبوليتانية في مدينة الإسكندرية في فترة العشرين سنة بين عامَي 1936 و1956.

فقد تراجعت التوترات بعد أن تفاوض الزعيم الوفدي مصطفى النحاس على معاهدة صداقة جديدة مع بريطانيا في العام 1936 أعطت مصر مزيدًا من الاستقلال وجدولًا زمنياً لجلاء القوات البريطانية عن القاهرة والإسكندرية إلى منطقة القناة والتخلص من المستشارين البريطانيين في الوزارات البريطانية[179]. وفي العام 1937، وبعد 400 سنة، ألغيت أخيرًا الامتيازات الممقوتة التي شُجِبَت طويلًا، وبدأت المحاكم المختلطة تنزوي حتى أُغلِقَت في العام 1949، كما أُغلِقَت المحاكم القنصلية هي الأخرى في العام 1948[180].

لاحظ التغيّر الروائي نجيب محفوظ، الذي كان يقضي الصيف في الإسكندرية؛ إذ تذكّر -في حوار صحفي أجري معه في العام 1996- أن المصريين قبل العام 1936 كانوا يعتبرون الإسكندرية:

«مدينة أوروبية تُسمَع فيها اللغة الإيطالية أو الفرنسية أو اليونانية أو الإنجليزية أكثر كثيرًا مما تُسمَع فيها اللغة العربية. كانت المدينة جميلة ونظيفة جدًا حتى إن الواحد كان يمكن أن يأكل من الشوارع... لكن ذلك كله كان للأجانب. ولم يكن باستطاعتنا إلا أن نراقب من بعيد.. إلى أن جاءت

---

[178] د.جمال حمدان، شخصية مصر: عبقرية المكان، جـ 4، عالم الكتب، القاهرة، 1984، ص 676.

[179] Janice Terry, The Wafd (1919-1952): Cornerstone of Egyptian Political Power, Beirut: Third World Centre for Research and Publishing, 1982, p. 234.

[180] Nathan J. Brown, "The Precarious Life and Slow Death of the Mixed Courts of Egypt", International Journal of Middle East Studies, 25 (01):33 – 52, February 1993.

معاهدة 1936 التي أخضعت الأجانب للقانون نفسه الذي يخضع المصريون له... وعندما ألغيت الامتيازات، اضطر الأجانب في الإسكندرية إلى تغيير موقفهم. فلم يعودوا يملكون البلد، ولم نعد نحن المصريين مواطنين من الدرجة الثانية، فأدركوا أنهم وإيانا سنقف أمام القضاة أنفسهم، وهو ما أعطانا شعورًا بالثقة، وظلت مظاهر الحياة الأوروبية حاضرة بقوة، لكن عندما أُلغيت الامتيازات، أصبحت متاحة لنا نحن أيضًا»[181].

لم يعد المصريون يشعرون بأنهم غرباء. وأخذ محفوظ يرتاد المطاعم اليونانية مثل مطعم أثينيوس Athineos المشهور بفرقته الأوركسترالية الكلاسيكية الحفلات الراقصة المسائية: «بإيجاز، كانت الإسكندرية باعتبارها مدينة «تشع فيها البهجة العامة في كل مكان»[182].

كان نجيب محفوظ محبًا للإسكندرية، وهام بها عشقًا، وتجلى هذا العشق في روايتيه: «السمان والخريف»، و«ميرامار»، وقد استوعب تمامًا التحولات التي حدثت للمدينة، في أسلوب أدبي شديد الرقي يكاد يرقى إلى مستوى الشعر أحيانًا، ففي «ميرامار»: «الإسكندرية أخيرًا.. قطر الندى.. نفثة السحاب البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع»[183].

في الإسكندرية شارع ضيق، كان معروفًا باسم «حارة ليبسيوس» نسبة إلى عالم المصريات الألماني كارل ريتشارد ليبسيوس وفي الطابق الثاني من المنزل الذي يحمل الرقم 10 (حاليًا يحمل رقم 4) عاش قسطنطين كفافيس آخر سنوات عمره من العام 1907 وحتى بداية العام 1933 فترة نضجه الشعري، في شقة فوق بيت دعارة!

عاشت أسرة كفافيس أولًا في شارع توفيق، الموازي لشارع شريف باشا، وإن لم يكن على طرازه نفسه، ثم في شارع محطة الرمل الذي كان يتمتع بحسن السمعة رغم أنه على حد وصف مايكل هاغ «كان يعج بتجار المتعة

---

[181] فيليب مانسيل، ثلاث مدن مشرقية: سواحل البحر الأبيض المتوسط بين التألق والهاوية، جـ 2، ترجمة: مصطفى قاسم، سلسلة «عالم المعرفة»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 455، ديسمبر 2017، ص 112- 113.

[182] Daniel Rondeau, Alexandrie, Paris: Nil, 1997, p. 29.

[183] نجيب محفوظ، ميرامار، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967.

من الجنسين، حيث كانت الإناث تصطف على أحد جانبي الشارع، بينما يعرض الذكور أنفسهم على الجانب الآخر منه»[184].

كان كفافيس ينشر أشعاره الجنسية منذ العام 1912 ولكن كان من الممكن ألا تعتبر مثلية أو حتى مبدية لأفكاره ومشاعره الخاصة؛ لأن ضمير المتكلم لم يكن ضرورياً في اليونانية، ولأن كفافيس كان كثيرًا ما يحذفه.

في تلك الأيام وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين، كانت المدينة تتربع على عرش الأدب اليوناني «في حين لم تكن أثينا سوى قرية ريفية كادحة تدور في ظل دولة حديثة العهد ولها تطلعات قومية»، وكان يرتاد شقة كفافيس، شعراء وكتّاب وممثلون وموسيقيون وفنانون ومبدعون، واعتبر اللقاء بين كفافيس والأديب الإنجليزي إي إم فورستر حينها أهم لقاء أدبي في القرن العشرين، كتب فورستر «أظن أنه من حسن حظي أنه في ظروف الحرب الرهيبة التي كنا نعيشها أتيحت لي الفرصة للقاء أحد أعظم الشعراء في عصرنا»[185].

كان فورستر في السادسة والثلاثين من عمره عندما رست سفينته في ميناء بورسعيد العام 1915 ركب القطار بعدها عبر الزقازيق وطنطا متجها إلى الإسكندرية، عاش هو الآخر حياة متقلبة في الإسكندرية. كان الجنس محورًا رئيسياً حتى لانطباعاته العابرة عن المدينة. يقول فورستر، صاحب كتاب «الإسكندرية .. تاريخ ودليل»، الذي يعد من أهم الكتب التي كتبت عن هذه المدينة الساحرة، وكان يقيم بالإسكندرية خلال معظم فترة الحرب العالمية الأولى، إن «نبت الحضارة الأوروبية يترعرع في رفاهية على الساحل الإفريقي»[186].

كان فورستر مُحقاً حين افتتح الكتاب بعبارة لابن دقماق تقول: «إذا الإنسان طاف حول الإسكندرية في الصباح، فالله سوف يصنع له تاجاً ذهبياً مرصعاً باللآلئ ومعطرًا بالمسك والكافور، يشعّ الضوء شرقاً وغرباً»[187].

---

[184] Michael Haag, Alexandria: City of memory, New Haven: Yale University Press, 2004.

[185] أ. م. فورستر، الإسكندرية: تاريخ ودليل، ترجمة: حسن بيومي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2018.

[186] المرجع نفسه.

[187] صارم الدين إبراهيم بن محمد بن أيدمر بن دقماق، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، 1960.

كانت الإسكندرية بالنسبة إليه ملاذًا آمناً ونقطة ارتكاز وأداة يفتح بها طلاسم الحاضر في خضم الكارثة التي تجتاح القارة الأوروبية. وكتب فورستر وقتها «أدركتُ تماماً سحر المدينة وعبق التاريخ وغموضه وقررتُ أن أكتب عنها كتيباً إرشادياً يتحدث عن نفسه». ولم يكن هذا الكتاب ليُكتب أبدًا لو لم يجد فورستر لأول مرة في حياته الطريق إلى الحُبِّ والمجون في الإسكندرية.

يحكى هاغ في ثلاثة فصول تقريباً تفاصيل قصة حُبّ فورستر ومحمد العدل منذ اللقاء الأول في مايو 1917 وحتى رحيل محمد وانتهاء فورستر من كتابه الضخم عن المدينة.

أما الأديب البريطاني لورانس داريل، فقد وصل الإسكندرية لأول مرة في ربيع 1941، وكان قد أتم للتو عامه التاسع والعشرين، بعدما اجتاح الألمان الأراضي اليونانية؛ هرب مع زوجته نانسي وابنتهما الرضيعة إلى مصر، وقتئذ كانت في الإسكندرية خمسة أعراق مختلفة، يتحدثون خمس لغات، وأكثر من عشر ملل دينية، وخمسة أساطيل بحرية تتحرك خلف بوابة الميناء.

هدد روميل مصر وتم إجلاء نانسي وابنتها إلى فلسطين، رحلت زوجته الأولى ولم ترجع أبدًا وبدأت رحلة داريل الحقيقية في مصر. التقى داريل بعدها مع إيف كوهين وأصبحت زوجته الثانية وأهداها «جوستين»، الجزء الأول من رباعيته «رباعية الإسكندرية» التي كتب عنها لصديقه هنري ميللر يقول: «إنها قصيدة نثر من نوع ما، إلى واحدة من أحبِّ عواصم القلب، عاصمة الذكريات تحمل صورًا لاذعة لسيدات الإسكندرية، هن بالتأكيد أحَبُّ النساء إلى نفسي وأكثرهن كرباً وحزناً في العالم»[188].

ارتبط داريل،العابث اللاهي، في حياته بعشرات النساء، وربما بالمئات أو أكثر كما كان يقول صديقه أنطوني بورجيس، غير أن داريل اعترف في مقابلة صحفية بأن «أجمل وأهم النساء اللاتي عبرن أربع حياتي وتركن فيها بصماتٍ لا تُنسى هن أربع حسناوات مصريات من الإسكندرية (اليهودية إيف كوهين) والثانية والثالثة فرنسيتان (كلود وجزلين) والرابعة (الإيطالية لاورا)»[189].

---

[188] Michael Haag, Op. cit.

[189] لورانس داريل.. شكسبير الرواية الإنجليزية، المحرر، جريدة »العرب«، لندن، 30 سبتمبر 1991، ص 10.

قدّم لورنس داريل رؤيته الخاصة في رباعيته الشهيرة «رباعية الإسكندرية» بأجزائها الأربعة: «جوستين، ماونت أوليف، كليا، بلتازار»، معتمدًا حسب تصريحاته فكرة النظرية النسبية لأينشتاين؛ فهو يرى أن الناس والحوادث يبدون مختلفين حسب زوايا النظر إليهم وفي أزمنة متباينة، لكن أدباء مصر ردوا على الرباعية بإسكندرية أخرى مختلفة كما يراها إدوار الخراط في روايته «ترابها زعفران» وأثبت بذلك وجهة نظر داريل عن اختلاف الحوادث والناس حسب زاوية النظر إليهم في أزمنة مختلفة، وكذلك فعل إبراهيم عبدالمجيد في روايته «لا أحد ينام في الإسكندرية».

على أن إسكندرية داريل تبدو مختلفة تماماً؛ لأنها مثل جوهرة تشع ألواناً شتى كلما عرَّضتها للضوء أو تعمقت في مزاجها الوجودي من وجهة نظر صانع بريطاني مولع بالغموض والرموز وكشف العاهات النفسية والمكبوتات في الشخصية العربية والأجنبية وهي تمتزج في مصهر المدينة الكبرى وتتداول المتع. أما إسكندرية يوسف شاهين فهي أكثر الروايات حضورًا وامتلاءً بالتناقضات والتفاصيل البيئية للطبقة المتوسطة المصرية: «إسكندرية ليه، إسكندرية كمان وكمان»، وكأنها الصورة المفتتة والمتشظية لإسكندرية لورنس داريل.

«الإسكندرية: الماضي، الحاضر، المستقبل» كتاب صغير الحجم رائع في مادته، تحدث فيه الكاتب والأديب الفرنسي عاشق المدن المتوسطية جان امبيريور عن تأسيس مدينة الإسكندرية وأهم معالمها، وسكانها وأنشطتها التجارية والصناعية. وقد ذكر فيه ترام الرمل، فيقول: «ذلك القطار الصغير ذي الطابقين بعجلاته الحديدية، لا يعتبره أهل الإسكندرية مجرد وسيلة مواصلات، بل حالة يتعايش معها أهل المدينة، وعلى الرغم من ما يصدر عنه من ضوضاء تهدر في كل اتجاه، فإن أحدًا لم يَشكُ من ضجيجه، فقد أصبح في النهاية جزءًا مهمًا من حياة الناس والمدينة».

أما ميدان محمد علي (المنشية) فبدأ تجريده من قيمته بعد 1882، عندما قامت النخبة الأجنبية وبعض الشوام في نقل مساكنهم نحو شارع «رشيد» مثل «أجيون» و«سرسق» و«پيني»، أو إلى «الحي اليوناني» مثل «بيناكي» و«سالڤاغو»، أو إلى حي «محرم بك» مثل «مِنشّا» و«غرين»

و«عَاداه». وانتقل آخرون إلى ضاحية «الرمل» مثل آل «كرم» و«بِندر ناجل» و«زِرڤوداكي» و«لوران». واتخذت الأعمال التجارية، بما في ذلك البنوك، مقرّات في المناطق المجاورة للمنشية، حيث بدأ مركز جديد للمدينة في التوسع حول شوارع «شريف باشا» و«سيزوستريس» و«طلعت حرب». غير أن المنشية استمرت في الحفاظ على أهميتها بسبب وجود البورصة.

لم يشهد مطلع القرن العشرين الكثير من التغييرات في المنشية. كان الاستثناء المهم هو إنشاء خطوط الترام الكهربائية (1897-1904). وتعزز ميدان «الحدائق الفرنسية» المجاور بالمبنى المتأنق «للقنصلية الفرنسية» الذي تم بناؤه في عام 1909، والذي صممه مكتب «الأشغال العامة» الفرنسية، وأشرف على بنائه المعماري الفرنسي المقيم بالإسكندرية «فيكتور إرلنچيه». وفي عام 1912 صمم «إرلنچيه» أيضًا بنايتين سكنيتين لحساب شركة «أليكساندريا سنترال» عند تقاطع شارعي «أديب» و«شريف باشا» بالقرب من البورصة. ويبدو أن التأثيرات الفرنسية قد ألهمت أيضاً عمارة «وقف يعقوب الدهان» الرشيقة (فندق ماچيستيك) (1910)، والتي صممها «هنري غُرة» بك خِرّيج المدرسة المركزية بباريس، والتي تكاملت مع لاندسكيپ الحديقة الفرنسية[190].

ازدهر الاقتصاد المصري بسبب الزيادة في أسعار القطن، مما زاد من ثراء تجار المدينة. وكان «ج. قرداحي» المعروف باسم «ملك البورصة» من بين الأثرياء الموجودين بالميدان. في عام 1926، موَّل إنشاء مبنى شديد التميز صممه المعماريون الفرنسيون «أ. دريسي» و«ل. أودين» و«ر. ليكار» كان طرازه المعماري انتقائياً محافظاً، ولكنه اتسم بملمحين جديدين: التعبير الرفيع في التشكيل المعماري، ووجود الطوب الأحمر على واجهاته، وهو ما تناقض بشكل حاد مع الواجهات البسيطة أحادية اللون للمباني الأخرى على الميدان.

وإلى جانب ما كتبه ستراتيس تسيركاس في «مدن جامحة»، و ذيميتريس س.ستيفاناكيس في «أيام الإسكندرية»، عبَّر البروفيسور يانا كاكيس عن

---

[190] Mohamed Awad, The Metamorphoses of Mansheyah, Dirigé par Kenneth Brown et Hannah Davis-Taïeb, Alexandrie en Egypte, Méditerranéennes, Numéro 08-09, 1996.

مشاعره تجاه صور ومشاهد من الحياة الواقعية للمدينة في دراسته «الإسكندرية: مجتمع مشرقي»، حيث يقول: «الإسكندرية كانت مصرية وجماعية، فسيفسائية اللغات والأديان، ومدافن الشاطبي تشهد على كثرتهم، وبالتجول في مدينة الأموات بالشاطبي قديماً قد يستطيع الأوروبي أن يدرس علم الاجتماع، والعقلية السكندرية، فهي مسجلة على شواهد القبور».

«هنا تكمن أصالة الإسكندرية وعراقتها، ولم يكن ذلك نتيجة لعالمية الفكر أو المواطن، بل أعمق من ذلك بكثير، وهو ما يجعل من الإسكندرية مختلفة، بشخصيتها المتميزة، في هذه البوتقة التي صهرت ثقافات صُنعت من التقاء اللغات والأديان.. فصنعت منها مدينة أسطورية، ربما لم تكن إلا حادثًا في زمن انقضى، وقد تكون حلماً أو تخيلات، لكن مدينة الزمن المفقود تبدو في صور قديمة جدًا وكأنها تنسج خيوط حلم رائع».

كان المال -في رأي البعض- هو الحاكم لهذه السنوات الذهبية. تذمر كل من الروائيين لورنس داريل وفاستا جالينتي من أن السكندريين ليس لهم موضوع للمحادثات غير المال. فالمال يجري في عروق السكندريين مجرى الدم، مع أن جالينتي اعترفت أيضاً بأنهم «مهذبون جدًا»[191]. وتذكّر قاضٍ في المحاكم المختلطة، هو بارون فيرمين فان دين بوش، أن المحادثات في شرفة حلقة محمد علي كانت تتغير في الحال من السيارات والنساء المارّات وآخر الفضائح عندما يُحضِر الصبي نشرة مطبوعة من البورصة بأسعار القطن اليوم. وعندما كانت الأسعار ترتفع، كان السكندريون يقيمون عددًا أكبر من الحفلات. وكما كانت الحال في بيت عائلة ميخائيل سالفاغو، كان الكثير من فيلات الإسكندرية تحوي مقتنيات فخمة، تجمع بين الأنتيكات البطلمية ولوحات لرسامين مثل فان دونغين وفلامنك أو بروسلين عثماني أو خزف صيني وأحدث كتاب لبروست أو بول موران[192]. ومع نهاية الثلاثينيات، كان السكندريون يمكن أن يستمتعوا أيضاً بـ«دورة ليلية من حفلات الكوكتيل». حتى إن بعض السكندريين كانوا يتباهون بأنهم لم يتعشوا في بيوتهم قط[193].

---

[191] Ian S. MacNiven, ed., The Durrell Miller Letters 1935-1980, 1988, New York: New Directions Publishing, p. 168, Durrell to Miller, May 1944; Cialente, pp. 58, 81.

[192] Baron Firmin van den Bosch, Vingt Années D'égypte, Paris: Librairie Académique Perrin, 1932, pp. 161- 166.

[193] Jacqueline Carol, Cocktails and Camels, Alexandria: Biblothica Alexandrina, 2008, p. 26

وإلى جانب المال، هيمنت العلاقات الغرامية على محادثات الإسكندرية. وفي رأي فرناند لوبرت **Fernand Leprette**، فإن «السكندريات المتشربات بالحداثة حتى أخمص أقدامهن الصغيرة الرقيقة ذات الأظفار المصبوغة، تدفعهن رغبة جارفة للقطيعة مع الأحكام المسبقة وتذوق كل صنوف المتعة. وتتمسك السكندريات بالأخلاق البرجوازية إلى حد الرعب، إذ تخشين جميعهن من أن تبدو الواحدة منهن ساذجة حتى في قلبها. فقلوبهن عملية إلى أقصى حد.. وهن كائنات حُرة.. تمثلن الزينة الحية للمدينة». كان بعض الأوروبيين يشتّون في المدينة من أجل النساء تحديدًا[194]. وقد أقر فان دين بوش هذه الملحوظة، إذ وصف النساء بأنهن «وحوش ضارية صغيرة جميلة تبحث عن الفرائس»، وقال إن «جمالهن وسحرهن وهوسهن بالاستمتاع بمباهج الحياة جعلهن يستبحن كل شيء»[195].

أصبحت الإسكندرية أول مدينة في إفريقيا مجهزة بالتيار الكهربائي وبمرافق صحيّة حديثة، وبإنارة الشوارع وتزيينها بالتحف وسط بناء مديد جعل منها من أواخر القرن التاسع عشر مدينة حافلة بالـ«فيلات» ذات النمط الإيطالي وطراز «آرت ديكو»... وأصبحت الإسكندرية كما القاهرة مركزًا للثقافة الأوروبية المستوردة فاستضافت مسارح «كوميدي فرانسيز» و«سكالا دوميلانو» و«المسرح الوطني اليوناني» وكانت موطناً لـ600 ألف نسمة بينهم 150 ألف أوروبي، علماً بأن عدد الأوروبيين في تعداد 1897 بلغ أكثر من 46 ألف نسمة، بينهم 15.182 يوناني و11.743 إيطاليًا و8301 إنجليزيًا و5221 فرنسيًا و3197 نمساوياً.

تركز الأجانب في الإسكندرية على طول الواجهة البحرية للمدينة من ميدان المنشية غرباً إلى منطقة بولكلي شرقًا، وكانت أعداد الأجانب تزداد باستمرار نحو الشرق، في حين كانت تتناقص في الغرب، حسب تعداد سنتي 1897 و1947[196].

[194] Fernand Leprette, Égypte: terre du Nil, Paris: Plon, 1939, p. 122.

[195] Baron Firmin van den Bosch, Op. cit, p. 166.

[196] د.عبدالعظيم رمضان، تاريخ الإسكندرية في العصر الحديث، سلسلة «تاريخ المصريين»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص119-120.

قبيل الحرب العالمية الأولى، رشحت الإسكندرية نفسها لاستضافة دورة الألعاب الأوليمبية، فيما بدأ فيها عصر نهضة الأفلام السينمائية والأدب والتصوير الفوتوغرافي. والأهم أنها كانت مدينة عاشقة للحياة.

لم تكن الإسكندرية تلك المدينة المنقوعة في التاريخ كما كانت بالنسبة إلى كفافيس وحسب، بل أيضاً «هذه المدينة العربية- الأمريكية الجديدة المشرقة بأبوابها الدوارة الثقيلة وابتساماتها المشرقة»[197]. لا يأتي هذا الارتباط بين كفافيس والإسكندرية فقط كونه وُلِد فيها ومات بها، لكن علاقة أعمق ربطت بينهما، جعلت روح هذه المدينة «الكوزموبوليتانية»، بمزيجها البلدي – الهيليني، المتعدد الجنسيات، وطابعها المتوسطي يسري في قصائده. وكما وصف كفافيس، الإسكندرية، بالمدينة «المُعَلِّمَة»، فالإسكندرية هي الأخرى لاحقته، ولم تتركه يفلت منها، كما يقول في قصيدته الشهيرة «المدينة»: «قلت: سأذهب إلى أرض ثانية – وبحر آخر – إلى مدينة أخرى – تكون أفضل من تلك المدينة -... لن تجد بلادًا ولا بحورًا أخرى – فسوف تلاحقك المدينة – ستهيم في نفس الشوارع – وستدركك الشيخوخة – في هذه الأحياء نفسها – وفي البيوت ذاتها – سيدبّ الشيب إلى رأسك – وستصل دوماً إلى هذه المدينة»[198].

جاء جان كوكتو إلى الإسكندرية مع فرقة مسرحية في العام 1949، وكتب بعد حفلة استقبال في بيت القنصل الفرنسي: «النساء فائقات الجمال والرشاقة. تدور بين القاهرة والإسكندرية نوعٌ من معارك الزهور»[199].

في الوقت الذي كانت عواصم أوروبا تعاني فيه الإضرابات والنقص والاشتراكية، غدت الإسكندرية مدينة النوادي الليلية. كان كازينو «رومانس» في فندق «ميديتريني» يعلن عن نفسه بأنه «النادي الليلي الأول في الإسكندرية» و«ملتقى النخبة»، وكانت نباتات الياسمين العطرية تتسلق الأعمدة في غرفة الطعام. «لقد كان مكاناً رائعاً ودافئاً جدًا»، كما يتذكر أحد مرتاديه. كان من بين النوادي الليلية الأخرى «أوبرج بلو»، و«لو سكارابي»،

---

197 D. J Enright, Season Ticket, Alexandria: Aux Editions du Scarabée, 1948, p. 13.

198 قسطنطين كفافيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011.

199 Jean Cocteau, Maalesh, Paris: Gallimard, pp. 125- 126.

و«ذا شب»، و«مونسينير»، الذي كان يضم فرقة برازيلية واستضاف حفل اختيار ملكة جمال مصر[200].

في معظم هذه النوادي الليلية، كانت تُحجَز للملك فاروق دائماً لستة أفراد. لم يكن الملك فاروق وحده من مرتادي هذه النوادي الليلية. فقد كان سعيد وحسن، ابنا الأمير عمر طوسون، يقيمان حفلات كوكتيل وينظمان سباقات خيل ويعيشان محاطين بخدم يلبسون بزات مميزة[201]. وكانت زوجة الأمير سعيد طوسون، الأميرة مهوش طوسون، التي سميت أحياناً «سيدة الإسكندرية الأولى»، ممرضة مدربة، وكانت في كل صباح تذهب للمساعدة في جمعية محمد علي الخيرية التي كانت تترأسها بمحافظة الإسكندرية. وقالت: «كان علينا أن نبدأ من الصفر، فهناك الكثير مما يجب فعله»[202].

شهدت الإسكندرية بعد العام 1945 أزهى سنواتها؛ إذ كان المال والجنس والطعام وفيرًا وبكثرة. في روايته «المشرقي» The Levantine التي نُشِرت في أوائل العام 1952، شبَّه الروائي جون سايكس John Sykes الإسكندرية بـ«باخرة تتوافر فيها كل أسباب الترف... للاستمتاع بالمشرق». وكان سكانها - أولئك «القردة الملمون» الذين تسيطر عليهم «شهية لا تشبع للتأنق والسباحة»- يستمتعون بعد أن يصيفوا في أوروبا ويعودوا كل سنة بـ«شتاء جيد الطقس ولعبة البريدج والقيل والقال»[203].

وجد الكثير من شباب السكندريين الإسكندرية مدينة خانقة. فما تفعله في المساء يكون من المعلومات الشائعة في الصباحٍ التالي. فقد كان الخدم أحياناً جواسيس. ونظر بعضهم إلى الإسكندرية أيضاً، على نحو ما كتب دي جي إنرايت في روايته «عام أكاديمي»، على أنها «مؤامرة من التظاهر... كذبة كبيرة»[204].

في الفترة بين عامي 1862 و1972، أصدر يونانيو الإسكندرية وحدهم 253 جريدة ومجلة، أغلبها باللغة اليونانية، وبعضها بلغاتٍ مختلفة، منها العربية،

---

[200] Michael Haag, Op. cit, p.236.

[201] Harry E. Tzalas, Farewell to Alexandria, Cairo: American University in Cairo Press, 2003. p.28.

[202] Journal de Egypte du dimanche, Jan. 1949.

[203] John Sykes, The Levantine, London: Laurie, 1952, pp. 5, 11, 14.

[204] D. J Enright, Academic Year, London: Buchan & Enright, 1984, pp. 157, 207.

مثل «المخبر المصري» عام 1887، و«المنارة» عام 1889، و«النور التوفيقي» عام 1892، و«أبو الهول» في 1903، و«اليوناني المتمصر» في 1932[205].

من أبرز معالم الوجود الأجنبي في المدينة هو الجمعية اليونانية بالإسكندرية، التي تولى رئاستها ميكيس سيناذينوس (1911 - 1919) وهو من جزيرة خيوس، وكان يتمتع بشعبية ممتازة وسط الجالية اليونانية. كان ميكيس سيناذينوس واحدًا من مؤسسي الأوركسترا الموسيقية اليونانية. وشغل منصب رئيس نادي محمد علي، الذي لعب دورًا كبيرًا في المجتمع السكندري آنذاك. أرسلت الجمعية اليونانية بالإسكندرية تحت رئاسته مساعدة إلى القوات اليونانية أثناء الحروب البلقانية والحرب العالمية الأولى.

خلف ميكيس سيناذينوس عند وفاته في العام 1919، ميخائيل سالفاغوس ابن قنسطنطينوس سالفاغوس. استمرت فترة رئاسته نحو 29 عاماً، وهي الأطول حتى الآن. ويبقى ميخائيل سالفاغوس أحد أهم ومبدعي رؤساء الجمعية اليونانية بالإسكندرية. وخلال فترة رئاسته تم تجديد مكاتب الجمعية اليونانية، كما تم بناء «مدرسة فاميلياذيوس» لكي تقوم على خدمة الأطفال اليونانيين المقيمين بمنطقة العطارين وأيضاً محطة السكك الحديدية الرئيسية، محطة مصر، كما يُطلق عليها. وفي عام 1925، وبفضل منحة موجهة من أنطونيس أنطونياذيس، تم تأسيس دار لرعاية المسنين. كان والد يوأنيس أنطونياذيس هو من منح بلدية الإسكندرية القصر الخاص بالعائلة بحدائقه المشهورة للترويح عن أهالي الإسكندرية. وفي هذا المكان الآن توجد حديقة الحيوان وحديقة النباتات. وخلال فترة رئاسته ومن خلال مشاركة ومساعدة عائلة كوتسيكا، تم بناء مستشفى متطور ومتعدد الطوابق، ومجهزة على أعلى مستوى.

تولت الجمعية اليونانية بالإسكندرية إدارة المستشفى، الذي تم افتتاحه عام 1938. لعب مستشفى «كوتسيكيو» دورًا مهماً أثناء فترة الحرب العالمية الثانية، عندما فر جنود الجيش اليوناني إلى مصر وكذا الحكومة اليونانية المنفية بسبب الغزو الألماني لليونان. وأثناء فترة الحرب تم علاج الجرحى

[205] د.عبدالعظيم رمضان، مرجع سابق، ص 121.

اليونانيين والمصريين وكذا الحلفاء داخل أسرة المستشفى البالغ عددها 250 سريرًا.

وبعد وفاة سالفاغوس تولى نيقولاوس فاتيبيلاس بصورة مؤقتة لحين انتخاب رئيس جديد وهو ذيمتريوس زيربينيس (1948 – 1954) من رجال الصناعة، وهو من جزيرة لسبوس. في عام 1949 تم تأسيس «المدرسة الفنية» والتي عملت في البداية كفترة ليلية ثم تحولت لتعمل بصورة يومية. خدمت هذه المدرسة احتياجات الشباب في تلك الفترة العصيبة للجمعية اليونانية بالإسكندرية وحقبة ما بعد الحرب.

شعر باتريك وايت بأنه يمكن أن «يستقر بارتياح» في مصر؛ إذ كان يحبُّ مانولي لاسكاريس وبيته في شارع صفية زغلول بفنائه المشجر بأشجار الموز والتوت[206]، لكنهما غادرا في العام 1946؛ إذ لم يتمكنا من العيش معاً في الإسكندرية بالسهولة نفسها التي وجداها في سيدني. فقد كانت الإسكندرية قادرة على التسامح مع عُزاب مثل كفافيس، لكنها لم تكن قادرة على تقبل زوجين مثليين[207].

كما شعر البعض بعدم الأمان بسبب صعود الوطنية المصرية وإلغاء المحاكم المختلطة ورحيل الجيش البريطاني. وكذلك أصدرت قوانين جديدة في العام 1947 تفرض حصصاً للموظفين المصريين في الشركات، واستخدام اللغة العربية في الوثائق الرسمية. وتراجعت نسبة مديري الشركات الأجانب في مصر من 90% في العام 1931 إلى 83.6% في العام 1937، ثم إلى 65% في العام 1951[208].

أصبحت الإسكندرية مدينة حفلات الوداع. وحتى منذ العام 1937، ربما كرد فعل على إلغاء الامتيازات، غادر رجل الأعمال اليوناني استيفانوس لاغونيكوس إلى سويسرا ومعه مقتنياته من الخزف والمنسوجات العثمانية. أما توجو مزراحي، اليهودي الإيطالي الذي ولد في الإسكندرية في العام 1901

---

206 David Marr, Patrick White Letters, Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 51, letter of 26 June 1942.

207 David Marr, Patrick White: A Life, London: Jonathan Cape, 1991, pp. 239, 241.

208 Marius Deeb, 'The Socio-economic Role of the Local Foreign Minorities in Modern Egypt, 1805-1961', International Journal of Middle East Studies 9:1, 1978, p. 22.

ومؤسس شركة الأفلام المصرية، الذي أنتج 32 فيلماً في 16 سنة، منها فيلم «الكوكايين» (1930) وفيلم «سلَّامة» (1945) الذي قامت ببطولته أم كلثوم، وفيلم «المندوبان» (1934)، فقد اتُهِم بالصهيونية، على رغم اندماجه الكامل في المجتمع المصري، ما اضطره في العام 1948 إلى الرحيل إلى إيطاليا، حيث مات في روما عام 1986، بعيدًا عن مصر، لكنه ظل يستخدم ورق كتابة عليه عنوان مصري[209].

وغادر الإسكندرية في العام 1951 غاستون زنانيري، الذي ينتمي إلى عائلة كاثوليكية يونانية انتقلت من سوريا إلى الإسكندرية إبان القرن الثامن عشر. ولد زنانيري في الإسكندرية في العام 1904 وتلقى تعليمه في مدرسة فيكتوريا كوليدج وعمل بين عامي 1940 و1950 في وزارة الخارجية[210]. في مذكراته المعنونة «بين الصحراء والبحر»، يصف زنانيري الإسكندرية بأنها «رائعة وغنية وسطحية ومنفتحة على البحر الأبيض المتوسط ومغلقة في وجه مصر». أسهم الرجل في تأسيس أتيليه الإسكندرية وإقامة صالون سنوي لأعمال الرسم والنحت في سراي زغيب[211]، لكنه استقال من وزارة الخارجية في العام 1950، عندما اتُهِم بممارسة التبشير المسيحي، وانتقل في العام التالي إلى باريس وأصبح كاهناً دومينيكانياً.

كان جورج موستاكي شاباً آخر أحبَّ الإسكندرية واضطر إلى فراقها. أثنى موستاكي في مذكراته على المدينة «العربية واليونانية والكوزموبوليتانية ومتعددة اللغات، مأوى بدو البحر الأبيض المتوسط والقارات الخمس، الواقعة في قلب التاريخ الإنساني وخارج العصر، إنها الإسكندرية طفولتي وشبابي». غير أنه غادر إلى باريس في سن السابعة عشرة. وهناك وجد البوابين بغيضين والمدينة كئيبة، لكنه لم يرجع إلى الإسكندرية حتى عيد ميلاده السبعين. وحين رجع، وجد الإسكندرية عقيمة وخانقة. وفي باريس، وليس في مسقط رأسه الإسكندرية، وجد الشهرة والثروة وتحقيق الذات كمطرب[212].

---

209 Mohamed Awad & Sahar Hamouda, The Birth of the Seventh Art in Alexandria, Alexandria: Bibliotheca Alexandrina, 2007 pp. 33- 46.

210 Ibid, p. 342.

211 Ibid, pp. 15, 24, 212, 247, 256.

212 Georges Moustaki, Les Filles de la mémoire, Paris: FeniXX réédition numérique, 1989, pp. 19, 26, 38, 80.

رحل آخرون كُثر أيضاً. «شعرتُ بأنني أشهد نهاية عصر. أدركت أنني ليس لي مكان. إنها حياة بلا مستقبل»[213]. هكذا قال الأمير نيقولا رومانوف، قريب الملك فيكتور إيمانويل الثالث. رحل الأمير في العام 1950، أي بعد أربع سنوات من وصوله. أما باولو تيرني، حفيد الأديبة فاستا جالينتي، فقد أحبَّ سماع البقال اليوناني وبائع السجائر المصري وبائع الزهور اللبناني والخباز الفييني وهم يلقون عليه التحية في شوارع الإسكندرية؛ إذ «كانت الحياة أشبه بالفيلم»[214]، لكنه مع ذلك أراد أن يرى سارتر وباريس، علاوة على أنه شعر بتغيّر في المناخ العام وتصاعد في عدوانية الشرطة بعد حرب فلسطين في العام 1948.

في العام 1952، خُلِعَت الإسكندرية نفسها مع الملك فاروق. كشفت ثورة الضباط الأحرار عن ذلك النوع من التنافس الخفي بين المدن الذي يمكن أن يؤدي إلى أحداث في ضراوزة الحروب الطبقية أو الدولية. في العام 1882، في وجود الرعايا الأجانب والخديو توفيق، وفرت الإسكندرية ذريعة للاحتلال البريطاني لمصر وأوجدت قاعدة له؛ إذ كانت بمنزلة حصان طروادة في مصر. وفي العام 1952، كانت الثورة انتقام القاهرة من الإسكندرية. ويسر نجاح الثورة في القاهرة وجود الملك والوزراء في الإسكندرية. وجاءت الدبابات والأوامر بالثورة من القاهرة.

من ذلك أنه كان من القرارات الأولى التي أصدرتها السلطة الجديدة في 28 يوليو أمر الموظفين الحكوميين والوزراء الذين يقضون الصيف في الإسكندرية بالعودة إلى القاهرة. وسُلِّمت مكاتب بناية الوزارة الصيفية إلى جامعة الإسكندرية. كان ذلك إعلاناً لنهاية دور الإسكندرية كعاصمة صيفية ونهاية لتأكيد مصر على هويتها البحر متوسطية. وفي العام 1952، ولأول صيف في زمن السلم، حُكِمَت مصر من القاهرة، وظهرت المعارضة في الإسكندرية. فخارج فيلا النحاس باشا، اصطفت السيارات ليلًا ونهارًا وانتظر الزوار ساعاتٍ لمقابلته، لكن جغرافية القوة كانت قد تغيرت، وكانت أيام الوفد قد ولَّت[215].

[213] فيليب مانسيل، ثلاث مدن مشرقية: سواحل البحر الأبيض المتوسط بين التألق والهاوية، جـ 2، مرجع سابق، ص 151.

[214] المرجع نفسه.

[215] Roger Vailland, Choses vues en Egypte - La Réunion, Paris: Gallimard, 1982, pp. 170-172.

ساد شهر عسل بين قيادة ثورة 23 يوليو والجاليات غير المسلمة بعض الوقت. ففي الأول من أغسطس 1952، هنأ رئيس الجالية الهيلينية في الإسكندرية اللواء محمد نجيب على عمله الوطني وعبّر عن «أحر أمنياته الطيبة بالرفعة والسعادة والازدهار للأمة المصرية».

وفي 15 سبتمبر، في ذروة شعبيته، قام اللواء محمد نجيب محاطًا بالضباط بزيارة المستشفى اليوناني في المدينة، وقال إن «اليونان ومصر في جوهرهما أمة واحدة، لا فرق بين مسلم أو مسيحي أو يهودي، فالجميع أبناء الدولة نفسها ماداموا جميعاً يعملون من أجل مصلحتها»[216].

كان الضباط الأحرار في هذه المرحلة يريدون جعل مصر آمنة للرأسمالية.

غير أن أحداث مصنع كفر الدوار أظهرت وجهاً آخر للثورة. ففي 12 أغسطس 1952 قررت إدارة شركة «مصر للغزل والنسيج الرفيع» في كفر الدوار، نقل مجموعة من العمال إلى كوم حمادة بدون إبداء أسباب، ما أثار ثائرة العمال وأعلنوا إضرابهم عن العمل ونظموا بوقفة احتجاجية لإعلان مطالبهم لحركة الجيش منددين بحركة نقل العمال وتدني الأجور والحوافز وتدهور سكن العمال.

ظن العمال أنه بقيام ثورة 23 يوليو أصبح الجو العام مواتياً لتحقيق مطالبهم ونيل حقوقهم. غير أنهم فوجئوا بمحاصرة قوات أمن كفر الدوار للمصنع، ثم حدثت مواجهات بين العمال وجنود الجيش، وتم اعتقال بعضهم ومحاكمتهم عسكرياً، ليصدر حُكم بالإعدام على العامل محمد مصطفى خميس، (19 عاماً)، والخفير محمد عبدالرحمن البقري، (17 عاماً)، وعلى سبعة آخرين بالأشغال الشاقة المؤبدة[217]. تم تنفيذ حُكم الإعدام على خميس والبقري، في يوم 7 سبتمبر.

تمثل أحد الإصلاحات في إغلاق الحانات والمواخير في منطقة الميناء، وشارع دي سير، الذي تصطف على جانبيه الصيدليات والورش في الوقت الراهن، أصبح قذرًا من حيث الشكل، لكنه غدا محترماً بالتأكيد.

---

[216] فيليب مانسيل، ثلاث مدن مشرقية: سواحل البحر الأبيض المتوسط بين التألق والهاوية، جـ 2، مرجع سابق، ص 160.

[217] Robert Tignor, Capitalism and Nationalism at the End of Empire: State and Business in Decolonizing Egypt, Nigeria, and Kenya, 1945-1963, Princeton: Princeton University Press, 1984.

غير أن اعتقال الضباط والسياسيين المنافسين في أغسطس وسبتمبر 1952، بدا من العلامات المنذرة على أن النظام العسكري ربما يخفي تحت وجهه الباسم أجندة غير معلنة. وفي غضون ثلاثة شهور، كانت كل الأحزاب السياسية قد حُلت، والكثير من الصحف أُغلِقت. وخلال ستة شهور، كان الضباط الأحرار قد ألغوا الدستور الذي اتهموا الملك فاروق بخرقه.

على أي حال، بقيت الإسكندرية كما كانت. ففي تلك الفترة، كما تذكر مايكل باركر لاحقاً، «ظلت الإسكندرية مدينة كوزموبوليتانية في جوهرها. وازدهرت الأعمال التجارية عموماً، ما جلب إليها الكثير من الزوار». وفي يونيو 1953، أقام الضباط الأحرار حفل استقبال في فيلا أنطونيادس للجاليات الأجنبية، وفيه تحدث مايكل باركر إلى جمال عبدالناصر، وكانت مصالح عائلة باركر ممتدة ومتنوعة في الإسكندرية.

زارت البحرية الملكية البريطانية ميناء الإسكندرية، وغنت إديث بياف أغنية «الحياة لونها وردي» La Vie en Rose في كازينو «رومانس»، وفي النادي الرياضي أقيمت بطولات دولية في التنس. وظلت الحياة الاجتماعية في الإسكندرية شبيهة بتلك التي صوّرها بروست. وظن رجال الأعمال في المدينة أن بوسعهم استمالة الضباط الأحرار بتعيينهم في مجالس إدارة الشركات.

استأنف جمال عبدالناصر -المولود في باكوس بالإسكندرية عام 1915- ورفاقه الضباط عادة النظم السابقة في قضاء العطلات الصيفية في الإسكندرية؛ إذ بنى بعضهم فيلات في حدائق المنتزه، لكن عبدالناصر وعبدالحكيم عامر فضَّلا المعمورة. كان عبدالناصر يزور المدينة كثيرًا. وفي 26 أكتوبر 1954 وقعت محاولة اغتياله، التي كانت مقدمة لمحاكمات جماعية لجماعة «الإخوان المسلمين».

لم تأتِ أسوأ ضربة للإسكندرية من الداخل، بل من الحكومات الأجنبية، وتحديدًا من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل. كان مصير المدينة خلال السنوات العشرين التالية أشبه بنهب خزانة على أيدي لصوص لا يعرفون ما يبحثون عنه ويُلحِقون الأذى بأنفسهم جراء فعلتهم. ففي العام 1954، كشفت الحكومة الإسرائيلية عن موقفها من العملية «سوزانا»؛ إذ وضع عملاء

إسرائيليون، من اليهود المحليين بالدرجة الأولى، قنابل حارقة في دور السينما ومكاتب البريد في القاهرة والإسكندرية. كان الهدف من هذه العملية هو إحداث وقيعة بين الحكومة المصرية وحلفائها الغربيين، فضلًا بالتأكيد عن تشجيع مزيد من اليهود المصريين على الهجرة إلى إسرائيل، مع العلم أن أغلبية اليهود كانوا يفضلون البقاء في مصر، بل إنهم افتتحوا جناحاً جديدًا لمستشفى الإسكندرية الإسرائيلي الشهير في مارس 1956[218].

ألقت أزمة قناة السويس وحرب السويس بظلالها على أوضاع الجاليات الأجنبية في مصر، وفي السادس من نوفمبر 1956، طُلِبَ من 15 ألف بريطاني -ثلثاهم من قبرص ومالطا- وعشرة آلاف فرنسي وآلاف كثيرة من السكان اليهود أن يغادروا مصر. صودرت الحسابات البنكية والممتلكات. فجأة تحولت الجنسية التي وفرت الحماية لهؤلاء الناس طوال حياتهم إلى مصدر بؤسهم؛ إذ حرمتهم من بيوتهم وأموالهم وشركاتهم، ما حوَّل الكثير من برجوازيين إلى شحاذين[219].

جرت المغادرة بشكل سلمي عادة، وإن حدث القليل من أعمال النهب. ولم تشهد الإسكندرية في أي مكانٍ هجمات من الغوغاء. من بين المغادرين، أفراد عائلة باركر، وتيودور هورويتز، الصائغ السابق للملك، وسيستوفاريس، تاجر الفراء الذي انتقل إلى جنيف، وفيكتور ليمان من محل جانسين، الذي زخرف الكثير من البيوت السكندرية.

بفضل تعدديتهم اللغوية، ازدهر هؤلاء السكندريون في الخارج في مجالات السياحة والشحن البحري والأزياء والدبلوماسية.

في المقابل، أخذت الإسكندرية تفقد رأسمالها البشري والاقتصادي والثقافي.

بعد خروج ذيمتريوس زيربينيس عام 1954، تم انتخاب أنستاسيوس ثيوذوراكيس (1954- 1973) وهو نجل عائلة سكندرية كبيرة، لرئاسة

---

[218] جوئل بينين، شتات اليهود المصريين: الجوانب الثقافية والسياسية لتكوين شتات حديث، ترجمة: محمد شكر، دار الشروق، القاهرة، 2007.

[219] Lucette Lagnado, The Man in the White Sharkskin Suit: A Jewish Family's Exodus from Old Cairo to the New World, New York: Harper Perennial, 2007, 173.

الجمعية اليونانية بالإسكندرية. وأثناء فترة رئاسته، حاولت الجمعية اليونانية أن تحتفظ وتنقذ جزءًا من أمجاد الماضي، حيث أن وقت العمل والإبداع وكذا وقت الإصلاح والتجديد قد انقضى. كانت المحاولات تتركز على تحديد وتقليل الأنشطة وكذا الانسحاب منها. ومع نهاية رئاسة ثيوذوراكيس، تم إغلاق «دار المسنين أنطونياذيو» وتم نقل النزلاء إلى المبنى الذي كان يعمل في وقتٍ ما كـ«دار أيتام كانيسكيريو».

يا لها من مفارقة مأساوية !

المبنى الذي كان يؤوي الشباب الواعد بالجالية اليونانية المزدهرة، الآن يحفظ بين جنباته كبار السن من أبناء الجالية. وفي هذا الإطار أيضاً تم غلق «مدرسة أرسطوفرونيوس»، التي تم بناؤها عام 1895 بجوار كنيسة «النبي إلياس» من قِبل الجمعية اليونانية في الرمل بمنطقة جناكليس.

بعد العام 1956، كانت المدينة تحوي فيلات تشبه السفن المهجورة: مغلقة بمصاريع، وخاوية على عروشها، وقد تُرِكت الصور العائلية على الطاولات. بيعت مقتنيات الإسكندرية بأثمان بخسة. ففي يوليو وسبتمبر 1959 على سبيل المثال، وفي قاعة بشارع فؤاد، باع جورج فاسيلوبولوس بالمزاد محتويات فيلا سيزار أغيون وفيلا مدام لينا غابريال أغيون الواقعتين في شارع الفراعنة. شملت المقتنيات قطع أثاث فرنسية موقعة من القرن الثامن عشر، و«مجموعة مهمة جدًا خزفيات مينغ الصينية»، وكذلك خزف دريسدن وويدغود، ومفروشات غوبلينية وسجاد سافونير من الصالونات الكبيرة والصغيرة. وبيعت مجموعة مائدة برلينية مكونة من 108 قطع بمبلغ 850 جنيهاً[220].

وفي العام 1961، جاءت الضربة النهائية مع عمليات نزع الملكية أو مصادرة معظم الأعمال والممتلكات والحسابات البنكية الخاصة الباقية، مصرية كانت أم أجنبية.

تقول دافني بيناكي «كنا نرى الإسكندرية جنة، ونرى أنها لا يمكن أن تُباد»[221]، لكن في 19 يوليو 1961، أُغلِقت البورصة، وفي 23 يوليو، وصلت

---

[220] فيليب مانسيل، ثلاث مدن مشرقية: سواحل البحر الأبيض المتوسط بين التألق والهاوية، جـ 2، مرجع سابق، ص 170- 171.

[221] المرجع نفسه، ص 171.

أخبار عن قائمة بعمليات المصادرة في فترة الاستراحة في أثناء عرض فيلم «الأجراس تدق» Bells are Ringing على مسرح محمد علي. وبدأ الجمهور المذهول في مغادرة المسرح. وفي نادي السيارات في ذلك المساء، ساد صمتٌ غير طبيعي.

حلت نخبة محل أخرى: الضباط محل رجال الأعمال. خُرِبت الشركات، ودُمِر الاقتصاد المصري الذي كان حيوياً في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات على يدي الدولة. و«نتيجة لذلك لم يجد كل الأجانب تقريباً بديلًا من مغادرة مصر»[222]، حسب تعبير مايكل باركر، وعلى الأخص التجار والحرفيون.

هكذا انتهت الإسكندرية، ليس بحركةٍ مفاجئة أو تشنج مما يسبق الموت عادةً، وإنما بمرسوم رئاسي.

لم ينقطع خيطُ الحنين. ظل الإبداع يحكي عن سيرة أجانب الإسكندرية.

كتب ميشيل بيرذيس روايته الرائدة عن الإسكندرية «أوديسا العصر الحديث» أو «غالانوس» عام 1971 وهي أول رواية تُكتب عن الإسكندرية المكان والأحداث والشخصيات، وتحكي عن أسرة يونانية استوطنت المدينة وعاشت فيها بجانب سكانها المصريين في حميمية كبيرة. وكتب جيورجوس فيليبوس روايته «المشتغلون بالقطن» والتي قال عنها صاحبها «إنها بلسان يوناني ولكنها بقلبٍ مصري مُحب». وكتب ذيميتريس س. ستيافناكيس روايته «أيام الإسكندرية» (٢٠١٢) والتي تدور أحداثها في بدايات القرن العشرين حيث الصدام الحادث بين التجارة والحرب، وبين السياسة والحُبِّ، وبين الاستعمار والوطن في زمن قدره خمسون عاماً. وكتب ستيف بيري روايته «لغز الإسكندرية» (٢٠٠٨)، وتحكي عن محاولة الكشف عن مكتبة الإسكندرية القديمة للوصول إلى عطاياها السخية من الحكمة والمعرفة[223].

تقف المدينة اليوم وراء سراب برزخي يقف بين الإسكندرية الواقع، والإسكندرية التخييل. لم تعد الإسكندرية تمسك بسماتها وأعرافها. تخلت عن تنوعها وألوانها وتماثلاتها وانفتاحها على الآخر، لتبدأ موتَها الداخلي.

تلك هي الإسكندرية.. الفردوس المفقود.

---

[222] المرجع نفسه، ص 173.

[223] شوقي بدر يوسف، وجوه عظيمة: قراءات في الأدب العالمي، مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، 2015، ص 377-382.

أزمة الثقافة في مصر

«أما احتراف الأدب، والكتابة في الصحف، ومعالجة الشعر، فهذه في الشرق ضروبٌ من الفقر، كما هي ضروبٌ من الحرفة، غير أنه فقرٌ عاقلٌ مميزٌ يذهب بنفسه إلى السمو، وينزع إلى الحق، ويستنكف أن ينحط إلى منزلة الفقر العامي الجاهل»[224]

إن الملاحظ أن التنافس العام الدائر حول تشخيص الواقع الراهن ومجمل تحدياته، لا يعطي الأبعاد الثقافية ما تستحقه من الاهتمام والأولوية، ولا نكون مبالغين إذا ما أرجعنا الكثير من واقعنا إلى التردي الثقافي، وضعف المؤسسات الثقافية، وتراجع دور النخبة الثقافية عن استكمال توجهات وآراء الحركة التنويرية التي صاغتها العقول والقوى الوطنية المصرية في أواخر القرن 19 وأوائل القرن 20، واستمرت بتأثيرات قوى الدفع، واندماجها مع مشروع الدولة في الخمسينيات والستينيات إلى أن أخذت في التراجع التدريجي منذ أواخر السبعينيات عن إحداث التأثير في الجماهير، وظل الحوار النُخبي والفكري حبيس الدوائر الفكرية والأكاديمية ومؤسسات المجلس الأعلى للثقافة.

لا مراء في أن الثقافة المصرية تعاني عدة أزمات هيكيلية تاريخية منذ تأسيس الدولة الحديثة، وتبني التحديث السلطوي للقيم ومؤسسات الدولة وأجهزتها، والتي تمثلت في التناقضات بين الثقافة التقليدية المحافظة، وبين الأبنية الثقافية السلطوية الحديثة، وبين الحداثة المبتسرة، ونزوع الاتجاهات الحداثية إلى محاولة التوافق أو الأحرى التلفيق مع الثقافة الدينية والتقليدية. علاوة على تريف الثقافة المصرية في سياق تريف المدن، وثقافتها، ووصولها إلى تريف ثقافة الدولة المصرية الحداثية وأجهزتها. بالإضافة إلى الفوضى في نظام القيم، بين القيم العولمية وما بعدها، والقيم المحافظة والقيم المدنية المريفة، والتمركز المصري حول الذات في عالم متغير ومعولم وما بعده في المجال الثقافي[225].

---

[224] مصطفى صادق الرافعي، زواج الأدباء، مجلة «الرسالة»، القاهرة، السنة العاشرة، العدد 482، 5 سبتمبر 1942، ص 920.

[225] نبيل عبدالفتاح، أزمات الثقافة المصرية في عالم سائل وما بعدي.. ملاحظات أولية، فصلية «أحوال مصرية»، مركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة، العدد 65، صيف 2017، ص 74.

ومما يدعو إلى الأسف أن خارطة التميز الثقافي في المجتمع المصري موازية لخارطة التباينات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السائدة ومرتبطة بها أشد الارتباط، وأن المؤسسات الثقافية في مصر تواجه تحديات كبيرة تحول دون قدرتها على تعزيز قيم العدل في المجتمع، كونها تفتقد إلى مقومات العدل وتلبية الحقوق الثقافية[226].

الأخطر من ذلك، أنه منذ ستينيات القرن العشرين وحتى الآن، كانت الثقافة تُستخدَم بأشكال مختلفة لترسيخ سلطة الدولة، وللترويج لقيم النظام القائم[227].

بالنظر إلى آليات تشكيل النخبة المثقفة الأكاديمية في جامعاتنا ومراكزنا البحثية، نجد أنها لا تفضي في الغالب إلا إلى سبيل واحد، هو هيمنة النخبة التقليدية دون غيرها، لتعيد إنتاج المجتمع وفقاً لمصالحها المحققة دون غيرها.

وتبقى قضية التحولات الثقافية أسيرة القضية التنموية العتيدة، وهي قضية المركز والطرف والفجوة بينهما، وهو ما يجعلنا نقول إنه لا يمكن حدوث تحول ثقافي حقيقي من دون تحول اقتصادي واجتماعي عبر رؤية تنموية عادلة.

إذًا، ما العمل؟

علينا بداية أن نحرر الثقافة من الهيمنة السلطوية والتكوين النخبوي، وذلك بأن تصبح عملية مفتوحة وحرة ذات طابع نضالي للمثقفين الحقيقيين باختلاف توجهاتهم، يدافعون عنها ليس لصالح سلطة أو طبقة أو فئة بعينها.

إن تحقيق التنمية الثقافية المرجوة يحتاج بالأساس إلى وضوح الرؤية وإلى استراتيجية محددة وخطط وبرامج عملية تستهدف التنمية الثقافية بشكل عام، وفي الريف بشكل خاص. ولا شك أن نجاح التنمية الثقافية وإقرار ديمقراطية الثقافة رهن بتوافر مقومات ومراعاة اعتبارات واستخدام عناصر وأدوات تُعين على تحقيق هذه التنمية. ومن هنا تتأكد الحاجة إلى وجود سياسة ثقافية وتحديد مقومات لاستراتيجية العمل الثقافي.

---

[226] د.سعيد المصري، مأزق العدالة الثقافية في مصر، المصدر نفسه، ص 92.

[227] د.نادية بدر الدين أبو غازي، السياسات الثقافية في مصر، المصدر نفسه، ص 20.

في تقديرنا أن السياسة الثقافية الناجحة هي التي تستطيع أن تتأسس على أهم القضايا والإشكاليات الملحة التي يفرضها الواقع ويراها الفاعلون والخبراء ذات أولوية.

بل إن التغيير الثقافي مهم لإيجاد ثقافة حاضنة للمواطنة، وهو ما يتطلب تغييرًا بنائياً على مستوى التأسيس القانوني، وتطبيق النص في الواقع، والممارسة التفاعلية بين المواطنين.

في هذا الصدد، قدم د.عماد أبو غازي رؤية من أجل إصلاح مؤسسات وزارة الثقافة، اعتمدت على ثلاثة مرتكزات أساسية، وهي أن تتبنى هذه الرؤية فهماً يستند إلى أن الوظيفة الأساسية للدولة في مجال الثقافة في النظم الديمقراطية تتلخص في حماية التراث الثقافي المادي واللامادي، وحماية حقوق الملكية الفكرية للمبدعين، وتوفير الخدمات الثقافية للمواطنين. إضافة إلى أن تحكمها الرؤية التي تتصدر محور الثقافة في استراتيجية التنمية المستدامة «رؤية 2030» وهو بناء منظومة قيم ثقافية إيجابية في المجتمع المصري تحترم التنوع والاختلاف وعدم التمييز، وتمكين الإنسان المصري من الوصول إلى وسائل اكتساب المعرفة. علاوة على أن تلك الرؤية تنطلق من إدراك أن هناك مشكلات واضحة في أداء مؤسسات الدولة الثقافية، يجعلها عاجزة عن القيام بالدور المناسب لاحتياجات المجتمع الثقافية، وقاصرة عن مواكبة التطورات المجتمعية والعالمية في مجال الثقافة والفنون والتراث[228].

ولعله من الضرورة إيلاء التقدم التكنولوجي مزيدًا من الاهتمام. لا يجادل أحدٌ بشأن الدور الذي لعبته وسائط المعرفة التقليدية من كتب وصحف وإذاعة وتليفزيون في نشر أفكار النخب المثقفة. وغنيٌ عن القول إن ثورة 25 يناير قد دانت في انطلاقها للوسائط الجديدة من مدونات ومواقع للتواصل الاجتماعي وقنوات فضائية. إن تلك الوسائط الجديدة لم تُهيئ فقط لجمهور واسع، المشاركة في صنع الثقافة، بل عزلت الأجيال القديمة من النخبة المثقفة عن التأثير في المجال العام، كما كان الحال في الثورتين السابقتين - 1919، 1952. فقد كان عجز هذه الأجيال عن التعامل مع هذه الوسائط تكنولوجياً ولغوياً من جانب، وسعي الأجيال الشابة من جانب آخر

[228] د.عماد أبو غازي، الدولة والثقافة في مصر.. رؤية في الإصلاح المؤسسي، المصدر نفسه، ص 55.

للتخلص من الوصاية والسلطة الأبوية للجيل القديم من جانب آخر سبباً في اتساع الفجوة بين أجيال المثقفين[229].

يتعين أيضاً دعم المكون الثقافي للعمل الأهلي وذلك عبر إعادة تنظيم المنظمات الأهلية من حيث الفلسفة والقيم والأدوار وبالقدر الذي يسهم في دعم الإسهام التنموي المستند إلى الحقوق كركيزة وفلسفة تحكمها، هذا التحول من شأنه أن يسهم في بناء مجتمع مدني قوي قادر على المشاركة في دعم عملية الحداثة، وبناء مجتمع عصري، وهنا تجدر الإشارة، للدور التاريخي الذي لعبت بصفة خاصة الجمعيات الأهلية وبعض مكونات المجتمع المدني باعتبارها مؤسسات مارست عملية التنشئة السياسية وساهمت في بلورة الثقافة السياسية والمناخ العام الذي ساد مصر منذ القرن التاسع عشر بالإضافة لكونها إحدى المقومات التي لا غنى عنها عند الحديث عن مشروع نهضوي لمصر. فقد نشأت أول جمعية أهلية في مصر عام 1821 مع قيام الجمعية الخيرية اليونانية بالإسكندرية، وقد شكَّل هذا التاريخ شهادة ميلاد لحركة الجمعيات الأهلية، كمؤسسات اجتماعية تقود المجتمع إلى دعم عمليتي المشاركة والتوزيع، ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة 1919، التي أدخلت العمل الأهلي مرحلة القيادة الجماعية والمؤسسية، واجتذبت النخبة الثقافية والفكرية في ذلك الوقت، وهنا أيضاً يجب التشديد على حيوية البيئة السياسية ومحوريتها، حيث ساعدت في توجيه العمل الاجتماعي الطوعي في مصر، الذي بدأت إرهاصاته مع خضوعها للحُكم الأجنبي وللظروف الاجتماعية غير المواتية كحافز على تكاتف أفراد الشعب والتنظيمات الشعبية الدنيا، فكان شروع العديد من الجمعيات الأهلية مثل: الجمعية الخيرية الإسلامية وجمعية الدعوة والإرشاد في إقامة المدارس الوطنية ورفع شعار التعليم كأداة لمواجهة النفوذ الأجنبي جنباً إلى جنب مع مرحلة تحديد الهوية والتنوير التي بدأت في جمعيات مثل «جمعية معهد مصر» للبحث في تاريخ الحضارة المصرية (تأسست عام 1859) والجمعية الجغرافية وجمعية المعارف، وكانت للمعارك التي خاضتها شخصيات وطنية كالشيخ محمد عبده وأحمد لطفي السيد وقاسم أمين والسيد رشيد رضا وغيرهم، أثرها الواضح في بلورة هدفين أساسين، أولهما: السعي نحو إيقاظ الوعي القومي والاجتماعي، وثانيهما: تحريك وتغيير مجموعة القيم والأفكار التقليدية المنافية للعمل الاجتماعي الطوعي[230].

---

[229] د.شيرين أبو النجا، المثقف الانتقالي.. من الاستبداد إلى التمرد، روافد، القاهرة، 2014.

[230] د.أيمن السيد عبدالوهاب، الثقافة ومعضلة الإصلاح، فصلية «أحوال مصرية»، مصدر سابق، ص 9.

ألغوا وزارة الثقافة

الثقافة عصفورٌ مغرد، فلا تحبسوه في قفص، ولو كان اسم هذا القفص: وزارة الثقافة.

إن نظرة على أداء وزارة الثقافة منذ ثورة 25 يناير 2011 وحتى الآن، تكشف عن استمرار غياب الرؤية الثقافية، فضلًا عن أن أداء وزراء الثقافة المتعاقبين اتسم بالبيروقراطية والبطء وغياب الخيال الثقافي الخلاق، والاعتماد على الأداء النمطي لهيئات الوزارة الختلفة، التي عانت من الاحتجاجات الفئوية وتضخم العمالة، حيث تُشكِّل بنود الأجور والمكافآت أكثر من 84% من ميزانية الوزارة، ومن ثم يبدو الجزء المخصص للأنشطة الثقافية محدودًا.

بل إن سياسات وزارة الثقافة باتت ترعى أنشطة ترفيهية وليس إنتاجاً ثقافياً عميقاً ورصيناً، في ظل غياب المعايير اللازمة لانتقاء الثقافة الجادة ودعمها. كما أنه لا يمكن الحديث عن الثقافة في ظل انعدام برامج التكوين والتأهيل المتخصصة في الإبداعات الفنية والأدبية المختلفة وعدم الاهتمام الاستراتيجي بالثقافة. إن الجدران والمباني لا يمكن أن تنتج ثقافة إذا غابت السياسات الملائمة.

وعن الدوائر المغلقة في زارة الثقافة حدِّث ولا حرج!

ظلت دائرة رؤساء الهيئات والذين معهم من المثقفين ثابتة طوال عهد فاروق حسني المديد. وليس مدهشاً أنها ظلت كما هي، بما في ذلك د.جابر عصفور نفسه، الذي اختير وزيرًا للمرة الثانية قبل استبعاده في 5 مارس 2015. ومع ذلك، فإن نفوذه بقي حاضرًا في وزارة الثقافة ووزيرها حلمي النمنم، وبدا ذلك واضحاً في الأزمة التي أدت إلى استقالة رئيس تحرير جريدة «القاهرة» سيد محمود في عام 2017.

الطريف أنه بعد توليه منصب وزير الثقافة، عقد عصفور -الذي ربما كان تعيينه وزيرًا خيارًا إصلاحياً قبل عشرين عاماً، لا اليوم- اجتماعاً بقيادات الوزارة وأعضاء المجلس الأعلى للثقافة وعندما تتمعن في صورة

اللقاء ستجد أن «المثقفين» الذين اجتمعوا بالرئيس الأسبق، حسني مبارك، وخرجوا يدبجون المقالات في مدحه، هم الذين جلسوا لكي يرسموا لنا ملامح المستقبل . وكأن مصر قادرة على تحمل هزائم حضارية وتراجع ثقافي جديد بعد ذلك الذي أشرفوا هم أنفسهم على تحقيقه ولم يشعروا به.

أصيب مثقفون كثيرون بخيبة أمل كبيرة، وبإحباط شديد، لاعتباراتٍ كثيرة ومتداخلة، أبرزها التحولات الجذرية التي مسّت وظيفة المثقف وصورته في المجتمعات العربية، ومنها المجتمع المصري، بحيث لم يعد يتمتع بالقيمة الاعتبارية نفسها، وبالرمزية التي كانت له في فترةٍ مضت، ولم يعد مصدر إزعاج أو استفزاز للدولة، عندما كانت الأخيرة تهاب المثقف، وتحسب له حساباً، وكانت تعتبره خطرًا عليها، عندما كان يرمز إلى الثورة والتغيير والتجديد، وحتى تلك المكانة التي كان يحتلها في البنية الحزبية لم تعد قائمة، فبدل أن ترتفع أسهم المثقف في بورصة السياسة، نجد أنها هوت إلى أدنى درجة، فيما يشبه عقوبة من السياسي تجاه المثقف، أما الدولة، بمكوناتها ووظائفها، فقد خططت، منذ سنوات، لاحتواء المثقف وتدجينه وإغرائه، في مسعى حثيثٍ إلى تحييد فاعليته، وطمس إشعاعه، فتحقق لها هدف قتل المثقف، من دون أن تدرك أنها، بفعلها ذاك، ارتكبت خطأً جسيماً، كونها استأصلت من المجتمع أدوات التفكير العقلاني، والإنتاج الرمزي، وحوّلته، تبعاً لسلوكها المتوجس، إلى صحراء، لا ماء فيها ولا كلأ.

إن الثورات الجماهيرية، بل وحتى الأحداث السياسية، من شأنها أن تحفز على التفكير من أجل تغييرات ثقافية كبرى. وفي هذا السياق يمكننا إعادة قراءة كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» الصادر عام 1938 بالانطلاق من الاعتقاد بأن معاهدة 1936 المصرية البريطانية من شأنها وضع البلاد على طريق الاستقلال، ومن الثقة بقدرة المصريين على اللحاق بركب التقدم الإنساني والأخذ بأسباب الحضارة الحديثة. كما يمكن إعادة قراءة كتاب «في الثقافة المصرية» لعبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم الصادر عام 1955 انطلاقاً من الصراع حول مسألة التحرر الوطني والاجتماعي وبين القديم والجديد في منتصف الخمسينيات. وهذا بصرف النظر عن أن الكتاب الأول قد كرَّس معظم صفحاته للانشغال بإصلاح النظام التعليمي بما في ذلك الجامعي، فيما اهتم الآخر بقضايا الأدب ونقده.

للأسف، لا تعرف مصر بعد 25 يناير وحتى الآن كتاباً أو نصاً متكاملًا على هذا النحو يطرح على المجتمع مسألة التغيير في الثقافة المصرية. وحتى التيارات التي شغلت فضاء السياسة والمجال العام بشعاراتها عن الإسلام والشريعة لم تقدم إسهاماً يُذكر على مستوى الثقافة أو الإبداع الفني من شأنه أن يثير جدلًا مجتمعياً، أو حتى كتاباً في السياسة أو التاريخ يمتلك شجاعة مراجعة الأفكار والأفعال أو يطرح نظرية لتقدم هذا المجتمع.

تجديد الثقافة قد يبدأ من إلغاء وزارتها، التي تبدو كياناً روتينياً لا معنى له في الألفية الثالثة.

قصور الثقافة.. وتقصير الوزارة

فسادٌ وتدهور كبيران، يراهما الناظر العابر في هيئة قصور الثقافة، الهيئة الأكبر ضمن نظيراتها في وزارة الثقافة المصريّة، التي تعدّت في قِدمها الكيان الوزاري الذي كان يدق جذوره واهنةً في مُستهل عهد دولة يوليو، فيما كانت فكرة الهيئة القديمة «الجامعة الشعبيّة» تستكمل عقدها الثاني.

«الجامعة الشعبية»، التي انطلقت، تحت هذا المُسمى في عام ١٩٤٥، أصبحت «الثقافة الجماهيريّة» عام ١٩٦٥، بعد إنشاء كيان حكومي سُمّي وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ثُم وزارة الثقافة فقط. وفي عام ١٩٨٩ صدر قرارٌ جمهوري لتتحول إلى هيئة عامة ذات طبيعة خاصة ويصبح اسمها الهيئة العامة لقصور الثقافة، بعدما شهدت نجاحاً كبيرًا في ستينيّات وسبعينيّات القرن العشرين، ربما هو الأمر الذي جعل البعض يذكرها بـ«الثقافة الجماهيريّة»- اسم تلك المرحلة- حتى الآن، تمسّكًا بالأمجاد[231].

إن جهاز الثقافة الجماهيرية منذ عام 1965 بما أصابه من بيروقراطية وترهل وما واجهه من عراقيل، عجز عن إقامة رؤوس جسور ثقافية مستقرة في القرى، وحوصر في أنشطة شبه روتينية مكتبية في القاهرة وعواصم المحافظات. ولذا فإننا في مسيس الحاجة الآن إلى تفكير خلاق من أجل التفاعل الثقافي مع القرى والمناطق العشوائية. وربما تأتي في هذا السياق أفكار مثل إقامة شقق ثقافية تضم كل منها مكتبة للكتب والوسائط الالكترونية والبصرية والسمعية. على أن يقوم على إدارة وتشغيل هذه الشقق الثقافية بالأساس مثقفون متطوعون أو يعملون بأجر رمزي من أبناء هذه المناطق نفسها. ويمكن تمويل هذا النشاط عبر صندوق أهلي يتلقى التبرعات من المواطنين، فضلًا عن حصة من ميزانية وزارة الثقافة[232].

ندواتٌ لمشايخ دين، يراها البعض أقرب للمسجد من قصر الثقافة، ولجانٌ لتقييم المواهب تضم كوادر إداريّة لا فنيّة، ومشروعٌ للنشر يحظى

---

[231] أحمد يوسف سليمان، «قصور الثقافة»: هيئة أتلفها التخبط، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 4 سبتمبر 2017.

[232] كارم يحيى، أي مشروع ثقافي لمصر الآن، جريدة «الأهرام المسائي»، القاهرة، 30 سبتمبر 2013.

بتخبط يراه البعض عديم الجدوى في ظل دار نشرٍ نظيرة كهيئة الكتاب، كل تلك الخُطى المترنّحة، التي تتخذها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وغيرها الكثير، تحتاج لوقفةٍ عند أبعاد دورها الأساسي، تجعلنا نحاول رصد نظرةٍ تحليليّة تؤصّل لدور الهيئة الرئيسي، نعبر رفات السنين، إلى البداية، والتي عندها فقط، يمكن استدراك الانحراف الكبير.

مع حدوث تشوش واضطراب في أدوار الهيئات الثقافية، تحولت أغلب أنشطة بعضها إلى النشر، كما حدث في هيئة قصور الثقافة التي تراجع دورها في الأقاليم، وتدهورت بنيتها الأساسية، وتجمدت أدوارها واكتظت بعمالة غير مؤهلة في الغالب الأعم. هكذا ماتت هيئة قصور الثقافة المعنية بالجماهير. بل إن الشاعر أشرف عامر، القائم بأعمال رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة أقر في حوار صحفي بوجود فساد في الهيئة، وقال نصاً: «أما فيما يتعلق بما إن كان بها وما زال بها قَدْرٌ من الفساد المالي والإداري شأنها شأن مؤسسات كثيرة جدًا في الدولة فهذا بالتأكيد موجود»[233].

امتدت وظيفة النشر إلى عدد من هيئات الوزارة، مع الهيئة العامة للكتاب، التي خضع النشر فيها لاعتبارات غير موضوعية في بعض الأحيان، ثم أدى تأسيس مكتبة الأسرة إلى ظهور اعتبارات المجاملة والرشوة الثقافية لبعض من يرضى عنهم النظام.

وضمن السلاسل مترامية الأطراف التي تصدرها الهيئة، كان جمهور القرّاء متشوّقاً ومتحمّساً لسلسلة «آفاق عالميّة»، التي كان يرأس تحريرها الشاعر والمترجم رفعت سلّام، ومشروعها المهم «المائة كتاب»، الذي يُعنى بترجمة ونشر أهم ١٠٠ عمل أدبي عالمي، والذي واجه عثرات في صدوره الدوري، ما جعل إصداراته السنوية تقل عن نصف المفترض أو تصل إلى ربعه أحياناً، وكانت النتيجة استقالة رئيس التحرير مسبباً ذلك بوجود «خطة مبيّتة للقتل البطيء لمشروع النشر بالهيئة»، إضافةً «للمحاولات الدؤوبة من قِبَلِهم للتدخل في الصلاحيات المقررة لرئيس تحرير السلسلة،

233 أحمد يوسف سليمان، «رئيس «قصور الثقافة»: فساد الهيئة جزء من الفساد العام، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 4 سبتمبر 2017.

فضلًا عن التحرش البيروقراطي الجِلف والمبتذل، بما لا يليق ممارسته في العمل الثقافي»[234].

لا نتصور سبباً لهذا الإصرار على تبني هيئة قصور الثقافة مشروعاً للنشر، سوى أن هذا المشروع يضع المسؤولين في الهيئة بداية من رئيسها والمسؤولين عن مشروع النشر في دائرة الضوء وتقاطعات المصالح. ينبغي العودة إلى دور الهيئة الأساسي كوزارة ثقافة متنقلة عبر قصور وبيوت الثقافة التي تتعدى الخمسمائة على مستوى الجمهورية، تتواصل مباشرة عبر كل الفنون والأفكار التنويرية الطليعية في كل ربوع مصر وقراها ونجوعها.

في تقديرنا أن تداخل الأدوار بين هيئات وزارة الثقافة، هو جزء أساسي من الفساد، وهذا الفساد نحسبه ميراثًا طويلًا، ورغم مرور ثورتين على مصر، فإنه لايزال يحكم الوزارة نفس الأسماء السابقة.

ويجوز الحديث عن تخبّط الهيئة الداخلي الذي يمتد إلى خارجها، حيث وزارة الثقافة؛ إذ إن الدور التنويري للوزارة ليس بعيدًا عن هذا التخبّط، في ظل غياب مفهوم الثقافة بشكل عام عن الوزارة، وهو المفهوم الذي تحول مع الوقت من كونه معنى جامعاً لمفهوم الوطنية، إلى معنى جامع لشبكات المصالح، وتجمعات رجال الدولة، الذين يسهرون على مصالحهم داخل الوزارة، ومن المدهش أنه عندما سُئل وزير الثقافة حلمي النمنم عن دور الوزارة في تقويم الخطاب الديني، نجده يقول إن الأزهر ووزارة الإنتاج الحربي مسؤولان عن هذا الدور، وسيظل محل تساؤل أيضاً أن تكون فكرة الثقافة نفسها تعتمد على مجموعات من الصفوف الخلفية للمثقفين المصريين.

نعتقد أن جميع هيئات وزارة الثقافة بما فيها هيئة قصور الثقافة تحتاج إلى إعادة تقييم، وإلى أن يتولى شأنها مثقفون حقيقيون لا أدعياء ولا غرباء عن الثقافة، بالإضافة إلى أن قيمة مصر الحقيقية ظلت في خمسينيات وستينيات القرن العشرين في صورة شديدة القوة بأصوات مثقفيها وليس بالمليارات ولا بالسلاح أو أي شيء آخر، وحتى المثقفين الذين يشغلون مناصب في الوزارة يتركونها بعد فترة نتيجة للبيروقراطية وعدم توافر البيئة

---

[234] أحمد يوسف سليمان، «مشروع النشر».. «إنجازات» مُعلنة و«قتل بطيء»، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 4 سبتمبر 2017.

المناسبة للعمل، ويمكننا النظر إلى سلاسل قصور الثقافة وما يُعلن عنها من إصدارات، لا نرى منها سوى القليل فقط.

إن الدور الرئيسي لهيئة قصور الثقافة يتلخّص في اسمها القديم (الثقافة الجماهيرية) والاسم الأقدم (الجامعة الشعبية) وكل اسم يعبر عن مضمون رسالة هذه الهيئة، وهو القضاء على الأميّة الثقافية وربط وجدان الطبقات الشعبية بالفنون الحديثة، وهذا كان في زمن كانت فيه وزارة الثقافة تعمل لصالح خطة التنمية العامة التي كانت الدولة الناصريّة تسعى لتطبيقها.

ويمكن القول إن هيئة قصور الثقافة في عهد د.سمير سرحان، ثم حسين مهران، ومن تلاهما، تحولت إلى لجنة هدفها خلق جيش مثقّفين احتياطي يدافع عن سياسة النظام الحاكم، عن طريق خلق مثقفين في الأقاليم يشبهون أعضاء الحزب الوطني الديمقراطي الحاكم -آنذاك- وأهملت الجماهير إهمالًا تاماً، فتحولت الهيئة من جهة تثقّف الناس إلى دار نشر تُرضي بعض الكتاب، فأصبح وجودها لا يفيد سوى قلّة من المثقفين، حتى أنها فشلت في المنافسة كدار نشر من حيث الأغلفة الرديئة والورق الرخيص، والمجاملات، وكل هذا إهدار مال عام بلا طائل[235].

إن نظرة على أداء وزارة الثقافة منذ ثورة 25 يناير 2011 وحتى الآن، تكشف عن استمرار غياب الرؤية الثقافية، فضلًا عن أن أداء وزراء الثقافة المتعاقبين اتسم بالبيروقراطية والبطء وغياب الخيال الثقافي الخلاق، والاعتماد على الأداء النمطي لهيئات الوزارة المختلفة، التي عانت من الاحتجاجات الفئوية وتضخم العمالة، حيث تشكل بنود الأجور والمكافآت أكثر من 84% من ميزانية الوزارة، ومن ثم يبدو الجزء المخصص للأنشطة الثقافية محدودًا.

إن هناك بعض الأمور التي قد تمثّل حلولًا لإنعاش جسد الهيئة الهامد، وهي: إلغاء النشر الحكومي، ودعم الورق وتسهيل عملية الطباعة للنشر الخاص، واعتبار هيئة الكتاب جهة نشر استراتيجية، بمعنى نشر ما يفيد

---

[235] أحمد يوسف سليمان، مثقّفون: الهيئة «جامعة شعبيّة» و«وزارة إعلام متنقّلة».. وفسادها ميراثٌ طويل، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 4 سبتمبر 2017.

الثقافة المصرية والأعمال التي لا تقوى دور النشر الخاصة على نشرها، فضلًا عن اعتبار الهيئة هيئة مهمتها تقديم الثقافة للشعب عن طريق القوافل الثقافية التي يجب أن تطوف القرى والنجوع في مصر، وإلغاء ما يسمى مؤتمر أدباء مصر، وإعادة تأهيل قصور الثقافة لتقدّم خدمات ثقافية للشعب والتنسيق مع وزارات الشباب والتضامن الاجتماعي، وتحويل أعمال وزارة الثقافة لتكون مهمتها تثقيف الشعب لا خدمة أقلية وهمية منتفعة تسمي نفسها (جماعة المثقفين)، وإعادة الاهتمام بالفولكلور والثقافة الشعبية المصرية واكتشاف وتشكيل فرق موهوبين في الموسيقى والمسرح والسينما.

تقارير الوزير الفنان!

الأمن والثقافة، قد يجتمعان.

هذا ما يحدث في عالم يحتاج فيه الأمن إلى المخبرين وكُتَّاب التقارير الأمنية، ويتطلع فيه بعض المثقفين أو أشباههم إلى من يمنحهم ترقية وظيفية أو فرصة سفر مريحة أو أي مكاسب عينية ومادية.

في يناير 2004، صدر الجزء الثاني من مذكرات د. يحيى الجمل، والمعنونة «قصة حياة عادية - حركة الثقافة والمجتمع» يتناول في أحد فصوله رحلته إلى باريس التي عمل بها مستشارًا ثقافياً، يحكي الجمل عن بعض الأشخاص الذين عملوا معه في تلك الفترة ومن بينهم: «ف.ح». أحد الملحقين بالمكتب وكان شاباً فناناً أعير للمكتب من وزارة الثقافة.

يقول الجمل:

«وفي يوم من الأيام طلب«ف« الذي كان ملحقاً بالمكتب معارًا من وزارة الثقافة مقابلته على انفرادٍ لحديث مهم فرحب به على الفور.. فقد كان«ف». شاباً لطيفاً خدوماً إلى جوار أنه كان فناناً فيه رقة الفنان. ولم يكن صاحبنا يعتبر نفسه بعيدًا عن الفن.

«وكان يعرف أن «ف». على صلة وثيقة بالمرحوم سعد وهبة، وكان هو يعرف سعد وهبة ويقرأ له ويقدره. وكان يعرف أيضاً أنه وثيق العلاقة بالمرحوم أحمد كامل، الذي كان محافظاً للإسكندرية، وكان هذا الشاب الفنان يعمل في أحد قصور الثقافة وقد أصبح أحمد كامل بعد ذلك مديرًا للمخابرات العامة. ثم أطيح به بعد ذلك فيمن أطيح بهم في انقلاب 15 مايو 1971.

«وبدأ «ف». الحديث بطريقته الخاصة وصاحبنا ينصت إليه كل الإنصات بغير مقاطعة، خاصة بعد أن تبين من بداية الحديث مدى أهميته.

«قال إنه يود أن يصارحني بأن له مهمة خاصة أكثر من كونه ملحقاً معارًا من وزارة الثقافة. وإنه حضر دورة في المخابرات العامة قبل مجيئه إلى باريس وإن أحد مهامه أن يرصد تحركات الطلبة وأن يكتب تقارير لمصر.

«أنصت صاحبنا لهذه المفاجأة بقدر غير قليل من الاهتمام ولم يشأ أن يرد مباشرة، ولكنه بعد أن فرغ «ف» من حديثه الخطير قال له صاحبنا: لعلك تدرك دقة الأوضاع بين الطلبة في باريس. والأمور هنا ليست هي الأمور في القاهرة. والطلبة هنا يعيشون في قلق شديد. كل يوم يسمعون تصريحات عن عام الحسم ثم عن عام الضباب ثم عن امتلاك أميركا 99% من حلول مشكلات الشرق الأوسط ثم يسمعون عن طرد الخبراء السوفييت ويسمعون عن الصلف والغرور الاسرائيلي ويدركون أن أرض سيناء ما تزال تحت الاحتلال.

«قلت له: أنت تعرف أن الطلبة يعيشون ذلك كله ويشعرون به ويتنفسونه كل صباح ومساء، وأن طلاباً هذا حالهم لا بدَّ وأن يكون التعامل معهم بتفهم شديد وبصدر واسع وأعصاب هادئة.

«وأبدى «ف» موافقته على هذا التشخيص لأحوال الطلاب في باريس.

«ثم قلت له برقة وحسم: أرجو أن تعرف أنني عندما اختُرِت لأكون مستشارًا ثقافياً في باريس فإن هذا يعني بالنسبة لمهمتي في مواجهة الطلبة هنا أنني وزير التعليم العالي ووزير الداخلية ومدير المخابرات وأنني المسؤول الوحيد عنهم في فرنسا.

«وساد صمت ثقيل.

«وأدرك «ف» أنه لم يحقق بغيته التي كان هدفها إشعاري بأهميته بل وجعلي أخاف منه أو أحسب له حساباً أكثر من حسابه.

«ومن يدري لعلني أكون قد أخطأت في فهم مقصده وأنه لم يكن يقصد من وراء حديثه إلا الخير كل الخير. من يدري.

«وأنهيت الحديث ببعض العبارات التي خففت من ثقل المفاجأة، وأنهيت إليه بعض التكليفات الثقافية وتمنيت له التوفيق في إنجاز ما عهدت به إليه من مهام.

«ولكن المشكلة الحقيقية تكمن في أنني في الحقيقة لم تكن عندي الوسيلة لأعرف هل استمر أم لم يستمر. وهل أخذ تحذيري له مأخذ الجد أم لم يأخذه استنادًا إلى الأجهزة التي كان يتعامل معها.

«وحرصتُ بعد ذلك على أن تكون العلاقة عادية وطبيعية.. وكان حريصاً بدوره على إظهار المودة. وكان لديه من الرقة والنعومة ما يمكنه من ذلك، وما أظن أني كنت أقل منه رقة ومقدرة على التعامل مع مثل هذه الأوضاع»[236].

لم يكن الأمر في حاجة لذكاء ما لأن يعرف الجميع أن «ف.ح» هو وزير الثقافة -حينذاك- فاروق حسني، ليس فقط لأن تلك هي الحروف الأولي لاسمه، إنما أيضاً لأنه عمل في المكتب الثقافي المصري في باريس في تلك الفترة، وللإشارات التي يبدو أن المؤلف قد كتبها كرموز من السهل فك شيفرتها.

كان ما أورده يحيى الجمل كافياً ليفتح بوابة من الحكايات حول علاقة فاروق حسني بجهاز المخابرات، وكيف أن تلك العلاقة كانت الجسر الذي عبر عليه إلى الوزارة، وهي أيضاً العلاقة التي حفظته داخلها طوال 23 عاماً رغم عشرات العواصف التي تعرض لها والتي كانت كافية لاقتلاع عدة وزراء.

وربما كان أول من كتب صراحة وبالأسماء عن علاقة وزير الثقافة فاروق حسني بالمخابرات هو الكاتب المسرحي السيد حافظ، في مقال له بعنوان «فضفضات ومخابرات ومهاترات أمن دولة»[237]، نُشِر في إحدى المجلات الثقافية المصرية في مطلع عام ٢٠٠٠، وجاء فيه ما نصه:

«يوم في 1971

جاء فاروق حسني إلى القاهرة ونزل في فندق «لمبسادير» أمام القضاء العالي في القاهرة حضرت له من كلية دار العلوم.. وذهبت لمقابلته.. سرنا سوياً في الشارع ودخلنا «الأمريكين».. كنت أحِبُّ لوحة العملاق الأزرق لفاروق حسني.. وكان يؤمن بأنني أكثر جنوناً من صامويل بيكيت.. سألني عن الحُبِّ.

«قلت: أحِبُّ واحدة اسمها يسرية في كلية دار العلوم وهي تحبُّني.. ضحك وقال: مابطلتش حُبّ؟ قلت: لو بطلت حُبّ وسياسة أموت. قال وهو يسير:

---

[236] د.يحيى الجمل، قصة حياة عادية - حركة الثقافة والمجتمع، كتاب «الهلال«، دار الهلال، القاهرة، العدد 637، يناير 2004، ص 97- 100.

[237] السيد حافظ، فضفضات ومخابرات ومهاترات أمن دولة، مدونة «أعمال الكاتب السيد حافظ» الإلكترونية، 29 مايو 2017، http://sdhafez.blogspot.com.eg/2017/05/blog-post_42.html

بخصوص السياسة.. أنا باخذ دورة مخابرات.. وقفت في الشارع تسمرت قلت: مخابرات؟! قال: نعم، عشان المركز الدبلوماسي اللي هتولاه .. ملحق ثقافي في سفارة باريس.

«قلت: تعتقد يا فاروق السادات يقدر يحل محل عبدالناصر؟ أنا خايف على البلد.

«قال: سادات إيه.. دا لو مسك السادات.. أقلع هدومي في الشارع عريان وأهتف بسقوطه.

«قلت له : لا ماتقلعش.. تاخد برد.. وضحكنا.. واتجهنا إلى «الأمريكين» نشرب شاي على حسابه طبعاً..

«سافر فاروق حسني إلى باريس وحصل على دورة المخابرات.. وأصبح ملحقاً في باريس وروما.. وشعرتُ أني افتقدتُ صديقاً يشجعني. وغاب. وعاد وأصبح وزيرًا وأصبح ذكرى جميلة في جزء من حياتي».

مشدودون بحبل السياسة!

عندما نطق الروائيّ السويسري غوتفريد كيلر بمقولته الشهيرة «كلّ شيء سياسة»، كان مُدركًا مدى الارتباط الوثيق بين الأدب والسياسة. فكلّ فعل أو ردّ فعل أو فكر أو عاطفة أو سلوك يرتبط بحياة الإنسان وبصراعات المجتمع والدولة، أي يرتبط بالسياسة، سواء كان ذلك عن وعي أم عن غير وعي. فقد ظلّ الأدب المتنفَّس الوحيد للنقد الاجتماعيّ والسياسيّ، وخصوصًا في الدول ذات الأنظمة التسلّطية أو الشمولية أو حتّى الهجينة.

الأدب أداة من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي، ويعبِّر عن روح الأمّة وأزماتها وطموحاتها، من خلال تنوير الجماهير والقادة على حدّ السواء بحقيقة الأوضاع السياسية والاجتماعية، وتجسيد أزماتها العامّة، وتصوير كيفيّة الخلاص، بحيث يتمّ ذلك في الرواية مثلًا من خلال الشخصيّات، زخر تاريخ الأدب الروسي بالعديد من النماذج الدالّة على ذلك، وحقَّق هذا الأدب العالمية من خلال اهتمامه بالأوضاع السياسية والاجتماعية ونقدها، والتوجّه نحو تصوّر مستقبل أفضل. فكان الكُتّاب الروس مُعلّمي شعبهم وقادته. وكذلك الحال بالنسبة إلى الأدب العربي، الذي لم يكُن بمعزل عن السياسة منذ نشأته؛ إذ اهتمّ بالأحوال السياسية والاجتماعية للشعوب والقادة العرب على السواء. فرواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم أثَّرت في تشكيل فكر الزعيم الراحل جمال عبدالناصر وفي تكوينه[238].

كما تناول الأدب العربيّ مختلف القضايا والأزمات التي تعرَّض لها العالَم العربي كمقاوَمة المحتلّ أو المُستعمِر القديم والجديد، ونقد القهر السياسيّ ونقضه، وطالَب بالحرية. وبالتالي كان الأدب بمنزلة أداة للوعي السياسي وللتغيير في الوقت ذاته.

للحكاية وجه آخر.

---

[238] د.أحمد خميس، كلّ شيء سياسة حتّى الأدب، موقع «أفق» الإلكتروني،
http://ofoq.arabthought.org/?p=3606

ففي بلادنا، تنتشر الجوائز الثقافية التي تفوح منها رائحة المجاملات حيناً والسياسة في أحيان أخرى كثيرة. إنها ببساطة ليست جوائز أدب، بل جوائز أدباء، أي أن هذه الجوائز لا تلتزم في تقييم الأعمال الأدبية بمقاييس ومعايير موضوعية، بل تختبر ولاءات الأديب وعقيدته السياسية والفكرية، وتنجذب إلى شهرته ونجوميته، وربما علاقاته ونفوذه.

وهذه الجوائز لا تراهن على فكرة استنبات وعيٍ صحيح، ورسم صُورٍ حقيقية في وجدان الآخر حول الأنا- الشرق بما هي ذات مفكرة ومبدعة كغيرها من الذوات، وإنما تهتم الجوائز بالدعاية والإعلان والإشهار والتسويق والترويج.

الشاهد أن أغلبية الجوائز الثقافية والإبداعية المعتبرة -مادياً على الأقل- تنتمي هذه الأيام إلى دولٍ وأنظمة حديثة النشأة نسبياً، تسعى إلى ترسيخ أقدامها في عالم الثقافة، ولو من باب المنح والعطايا، كمدخل تمهيدي لصنع اسمها ومكانتها سياسياً.

وإذا كانت المهرجانات الثقافية مواسم الهبات والعطايا لنوعية معينة من الكُتَّاب والمثقفين ممن لم يغادروا مفهوم بلاط السلطان في أزمنة مضت، فإن جوائز الثقافة والإبداع في عصرنا الراهن، وخصوصاً «بوكر العربية» و«كتارا» القطرية، تأتي في الأساس لتقديم الدول والجهات المانحة ربما أكثر من تقديم المتفردين من المثقفين والمبدعين. وإلا فليقل لنا أحدٌ، هل استطاعت أي جائزة عربية أن تتخطى الحدود، فتدفع إلى ترجمة الأعمال الأدبية والإبداعية الفائزة إلى لغاتٍ أخرى، وطبعها وتوزيعها في بلاد المشرق والمغرب؟!

يحاول البعضُ أن يصنع لنفسه تاريخاً ثقافياً عبر سياسة الجوائز، وهذا أمرٌ مفهوم.

وإذا كان وجود مثل هذه الجوائز في حد ذاته أمرًا محمودًا يستحق الإشادة والتقدير، فإنه لا يخفى على أحد أنها رصيدٌ إضافي للطرف المانح في المقام الأول. هكذا تصنع الجوائز هوية ثقافية لا تعكس بالضرورة ثراء التربة الأصلية التي شهدت التوزيع والتكريم والسهرات الفخمة تحت أضواء عدسات المصورين.

وما هكذا تورد الإبل، ولكنه منطق الأشياء في الأماكن التي تبحث عن بقعةٍ تحت شمس الثقافة.. وربما السياسة.

السياسة تسبق وتؤثر، إلا في حال الجوائز الثقافية في بلادنا على الأقل!

ستستمر جائزة «كتارا» القطرية، وستواصل منح جوائزها، ونتوقع ألا يتأثر عدد المتقدمين للجائزة -خصوصاً من مصر- بالظروف والخلافات السياسية.

يمكن القول بوضوح إن عدد المتقدمين المصريين لنيل الجائزة سيظل الأكبر في تلك الجائزة، وذلك لاعتباراتٍ عدة، أولها هو تلك المسافة الفاصلة بين الثقافة والسياسة، على الأقل في ذهن المبدعين أنفسهم، ورغبة كثيرين في الإبقاء على تلك المسافة بعيدًا عن حساسيات السياسة التي عادةً ما تكون مؤقتة. وثانياً، لأن إغراء القيمة المادية للجائزة له رونقه عند أهل الثقافة، والروائيين، وبعضهم يتطلع إلى الجائزة أو يحلم بها، أملًا في أن توفر له فرصة لتحسين أوضاعه المالية.

ولأن الجائزة عربية وتُمنح لعددٍ من المبدعين والروائيين العرب، فإنها ستحاول الإبقاء على هذه الصيغة، وبالتالي سيكون هناك كما هو متوقع نصيبٌ للمصريين وباقي العرب من الترشح للجائزة والفوز بأحد فروعها على حدٍ سواء. ولا ننسى هنا أن الجائزة تُمنح عادة للمتقدمين بأعمالهم برغبتهم وإرادتهم، ما يعني أنهم يتطلعون للفوز وليس من الوارد أن يعلنوا مقاطعتهم لها في حال فازوا بها.

إن الكُتَّاب يكتبون للأدب والفن أي للكتابة وفقط، أو هكذا ينبغي أن يكون. ومع ذلك فالموقف حرجٌ بلا شك والكُتَّاب والمحكمون معذورون، وأظن أن منهم من سيرفض المشاركة أو الاستمرار -في ظل أزمة العلاقات السياسية الراهنة- حتى لا يُتهَم بالخيانة والعمالة أو التعاون مع دولة داعمة للإرهاب أو تجنباً لأي تشويش أو تشويه. ورغم أنه ينبغي أن تكون هناك مسافة بين القرارات الدبلوماسية بين الدول من جهة، وما يتعلق بالأفراد المواطنين من جهة أخرى، فإن التنظير شيء والواقع شيء مختلف، لا سيما في بلادنا التي تخضع لأهواء وتقلبات ما أنزل الله بها من سلطان.

الجوائز الثقافية تتغلب على السياسة في معظم الأحيان، واسألوا جائزة صدام للأدب والإبداع، وجائزة القذافي، وقد حصل على كل منهما مثقفون ومبدعون مصريون وعرب، من بينهم د.يوسف إدريس، د.جابر عصفور، وآخرون.. ولم يتراجع أحدهم عن الجائزة.. ولا قيمتها.

نقول هذا ونحن نعلم أن المثقف أو المبدع في بلاد العرب يشارك في الجوائز من أجل المكسب المادي والتكريم الأدبي، وربما بدافع المنافسة؛ ولذا فإن مواقف حاصدي الجوائز تكون فردية يصعب تعميمها، يتخذها أصحابها ويتحملون نتائجها، فقرار يوسف إدريس بالتمسك بقيمة جائزة صدام حسين (بعد غزو العراق للكويت في 2 أغسطس 1990)، وقرار جابر عصفور قبول جائزة القذافي (التي رفضها الإسباني خوان غويتيسولو بسبب رأيه في نظام القذافي وممارساته)، ربما لا يكون قرار غيرهم من المثقفين الآن أو في المستقبل.

ربما يكون هذا كله امتحاناً جديدًا لمدى تأثر المانحين، ومعهم لجان التحكيم، بالأوضاع السياسية المتوترة بين هذه الدولة أو تلك، وغيرها من تصاريف السياسة، سواء في لحظات التصويت والاختيار وما إلى ذلك من أمور.

هذا هو تحدي الجوائز الثقافية والإبداعية من طرفيها المشدودين بحبل السياسة، في بحور العرب التي لا قرار لها!

«أثر الفراشة».. وحدقة عصفور!

رأيي واضحٌ ومعروف في د.جابر عصفور: بضاعة أتلفها الهوى!

فكتابات عصفور تُذكّرك بكتب الرسائل الجاهزة للمناسبات، التي يقتدي بها المراهقون وأنصاف الأميين للتعبير عن مشاعرهم من خلال تلك الوسائط الجاهزة، التي تتوكأ على عصا التنظير.

والحق أن صلة عصفور بالتنظير هو دور تعريفي، أي أنه يقدم خلاصاتها للقراء ويعرّف بروادها وكتبهم وما تقوم عليه نظرياتهم من منطلقات فكرية وممارسات نقدية في لغاتهم وبأدب بلدانهم نموذجاً للتطبيق أو الإجراء؛ لذا لم ينعكس ذلك في دراساته ومقالاته التي تقوم على حرية منهجية كافية لتقديم مقاربة للموضوع أو النص قيد الدرس أو النقد. كتبه ذات حمولة نقدية وأكثرها مترجم، فهي والقليل المؤلف في التنظير ليست إلا انحباساً تاماً في دائرة تلك النظريات دون حوار ندي معها، يرفض ويقبل أو يقوم بتكييفها لتلائم مادة الدرس النقدي العربي، كما يقول الناقد العراقي د.حاتم الصكر[239].

وانطلاقًا من أهمية أن يكون الناقد مثقّفًا قبل أن يحصر مهامه في تخصصه النقدي، فالثقافة يجب أن تسبق النقد، ليسهم النقاد في إيجاد الحلول لما هو في حالة اعوجاج لدى الشعوب، ولأنه «لا يكفي الجزم بأنّ المفاهيم تتحرّك، وإنما ينبغي إبداع مفاهيم قادرة على إحداث الحركة»[240]، فإنه يصعب القول بوجود دور فاعل لجابر عصفور في ترقية الآداب والفنون وتصويبها ومراقبتها، ووضع أسس للسير على منوالها، إذ «إنّ النقد الأدبي- كما هو معروف- أحد أبنية الثقافة المعقّدة، ففي هذا البناء تتجمّع وتنصهر معارف إنسانية شتّى وأدوات معرفية كثيرة، وعلى الناقد أن يكون متعدّد حرف، بتعبير ياكبسون، وهو يعالج مادّة غامضة ومركّبة ومعقّدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق الناعم»[241].

---

[239] حاتم الصكر، في غياب الموهبة: مصنع لتفريخ الأدباء، مجلة «الفيصل»، الرياض، العددان (491) و(492)، سبتمبر- أكتوبر 2017، ص 44.

[240] عبدالسلام بنعبدالعالي، الكتابة بيدين، ط.3، دار توبقال، الدار البيضاء، 2008، ص31.

[241] وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة «عالم المعرفة»، العدد 207، الكويت، 1996، ص15.

إن ثقافة «عصفور» أفادته هو أكاديمياً ومعنوياً، لكنها لم تحقق أي شيء على مستوى المجتمع والفرد. نقاد كثيرون ساهموا في تطوير مجتمعاتهم والدكتور طه حسين خير مثال.

«التنوير يواجه الإظلام»، «محنة التنوير»، «دفاعاً عن التنوير»، «هوامش على دفاتر التنوير»، «من أعلام التنوير»، «التنوير والدولة المدنية»، «أنوار العقل»، «نقد ثقافة التخلف»، «ضد التعصب»، «مقالات غاضبة». هذه مجموعة كتب د.جابر عصفور التي تتناول قضية التنوير، وكان من المفترض أن 10 كتب تتناول موضوعاً واحدًا أن تؤتي ثمارها، إلا أن هذه الكتب لم تفعل ذلك؛ لأن الطريقة الأكاديمية التي كُتِبت بها حالت بينها وبين العامة، حتى وإن كان «عصفور» يبذل جهدًا مضاعفاً في الكتابة ويكثر من المصادر والمراجع كأكاديمي محنك، إلا أن كل هذا يذهب هباءً حين لا تصل الرسالة إلى الجمهور المستهدف وهم العامة، بل إنها لم تصل إلى التكفيريين أنفسهم، وإلا كان أُحِل دمه أو كُفِّر مثل صديق عمره د.نصر حامد أبو زيد.

غير أن مقالًا[242] له استوقفني مجددًا ودفعني للإشارة إلى «ثقافته» في عجالة.

يقول عصفور: «وقديماً قال البلاغيون العرب: إن أفضل الشعر ما قلب السمع بصرًا» (ص 15)

هل لنا بالمرجع يا سيدي؟

بالطبع، لا يوجد، لأن ما ذكره تحريفٌ للنص: «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا» (ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: د.النبوي عبدالواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، 295/2).

أما إصراره على وصف «أثر الفراشة» (محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للنشر والتوزيع، بيروت، 2006) بأنه «ديوان شعر»، وحديثه عن هذه «القصيدة» أو تلك، فهو أمرٌ مردود عليه من درويش نفسه، الذي

[242] د.جابر عصفور، الرسم بالكلمات (1)، مجلة «العربي»، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، سبتمبر 2017، ص 15-20.

قال في أكثر من مناسبة إن الكتاب ليس ديواناً شعرياً ولا كتاباً نثرياً، بل هو يوميات -كما عنونها صاحبها- إذ إنه لا ينطوي على تنظيم واضح -أسوةً بدواوين درويش «لماذا تركت الحصان وحيدًا؟»، «لا تعتذر عمّا فعلت»، «كزهرِ اللوز أو أبعد»، أو كتبه النثرية «ذاكرة للنسيان»، «في حضرة الغياب» التي تتميّز بهندسة بنائية واضحة، على نحو يكون التنظيم فيها هو الترتيب المترابط الذي تجد فيه كل العناصر مكانها بالنسبة إلى سائر العناصر ببساطة ووضوح.

«أثر الفراشة» هو صفحات مختارة من يوميات لغوية غير منتظمة تنفرج عن جنسين أدبيين موصوفين: الشّعر والنثر. فنحن نجد في «أثر الفراشة» قصائد تفعيلية موزونة 47 قصيدة ونصوصاً نثريّة 81 نصاً، كُتِبت بين صيف 2006 وصيف 2007؛ ولذا أصر درويش على كتابة كلمة «يوميات» على الغلاف.

إن أي قارئ ذكي أو ناقد حصيف، يدرك أنّ الوزن الموجود في قصائد درويش -التي ميّزها الشاعر من خلال الخط المائل- دليلٌ آخر على أنها يوميات، وإن كانت تضم بعض القصائد.

أرجو أن يكون عصفور قد انتبه جيدًا إلى الغلاف، ثم المحتوى، قبل أن تتداخل أمامه العوالم والمدلولات.

لن أستفيض في الحديث عن ضعف اللغة، ومن ذلك قوله «كما لو كانت الطبيعة مراية ينعكس عليها الحضور الإبداعي لهذه الذات» (ص 15).

أتمنى أن يكون عصفور قد عنى بذلك «المرآة»، أو أن يشرح لنا ما يعرفه عن اللغة العربية ونجهله!

إن توسيع حدقتي الناقد قبل الكتابة هو فرض عين، حتى لا تختلط عليه الأشياء، فيشرع في كتابة سلسلةٍ ما عن كتاب، فيسميه ديواناً شعرياً، من باب الجهل أو نافذة الارتزاق.

والرجل كاتبٌ يطنب حيناً ويحشو حيناً آخر، ومع كلاهما تتوه في البحث عن المراد أو الوصول إلى الهدف، الأمر باختصار أن كتب «عصفور» تحتاج إلى من يتولى إعادة كتابتها وصوغها في جملٍ موجزة وعبارات مُحكمة.

«الحرية سؤال إبداع ووجود في الوقت نفسه. إن الحرية، أولًا هي الجناح الذي يحمل (مع العدل) طائر المستقبل إلى آفاق من التقدم الذي لا يحده

حد، وهي ثانياً مطلب مبدعي الأمة العربية ومفكريها». هذا ما كتبه «عصفور»، في أول افتتاحية يكتبها لمجلة «فصول» كرئيس تحرير - المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1992 . وكان ملف العدد عن «الأدب والحرية».

«أين أمل دنقل؟». حين يتحدث «عصفور» عن الأدب والحرية فلا بدَّ أن تباغته بالسؤال السابق، والسبب أنه حين رحل «دنقل» في مايو من عام 1983 كان «عصفور» وقتها نائب رئيس تحرير مجلة «فصول»، ولم يكتب حرفاً عنه، ولم تخرج المجلة بعدد خاص، بل لم يفعل «عصفور» ذلك حين ترأس تحرير المجلة، على الأقل تقديم دراسة سواء في ملف الأدب والحرية أو في ملف الشعر العربي المعاصر (المجلد الخامس عشر العدد الثاني والثالث).

«عصفور»، الذي ارتبط بصداقة مع «دنقل» في أواخر الستينيات، كتب يقول عنه في جريدة «الحياة» اللندنية بتاريخ 15 مايو عام 2005:

«فاقتربنا بعد أن تعارفنا بواسطة أصدقاء مشتركين، وأصبحنا صديقين نزداد قرباً يوماً بعد يوم، ويكتشف كل منا في صاحبه ما يزيده احتراماً له واقتناعاً بقيمته»، لم يكتب «عصفور» عن «دنقل» في المجلة لأنه أمير شعراء الرفض المغضوب عليه أمنياً وسياسياً حتى وهو مستريح في الأبدية.

استمر هذا «الخرس» على حد تعبير عصفور، حتى نهاية عام 2017، حين صدر له كتاب بعنوان «أمل دنقل: ذكريات ومقالات وصور» (دار بتانة، القاهرة).

تأخر كثيرًا الكاتبِ ووزير الثقافة الأسبق في الحديث عن صديقه أمل دنقل، الذي كتب يوماً:

«قلت لكم في السنة البعيدة/ عن خطر الجندي/ عن قلبه الأعمى.. وعن همته القعيدة/ يحرس من يمنحه راتبه الشهري/ وزيه الرسمي/ ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء/ والقعقعة الشديدة».

تناسى عصفور طويلًا صديقه أمل، الذي هاجم في مقالةٍ له -أوردها الكتاب المذكور- من «يحشو فمه بذهب السكوت» (ص 73).

سلامٌ على من اتبع الهدى، ونأى بنفسه عن الهوى.

عقلٌ في إجازة!

في علم الكائنات، يتغذى د.يوسف زيدان على الضجيج والصخب.

لا يوجد لديه غير ذلك كي يملأ الشاشات، لا بحجمه الوافر، وإنما بمزيد من الصخب، الذي يفتقر إلى الكياسة وتنقصه الرشادة والحكمة.

تجري على لسانه كلمات مثل «الحقارة» و«الوضاعة»، فلا تدع للمرء سبيلًا سوى تأمل هذه الكلمات.. وتأمل قائلها.

عاش زيدان طويلًا على الهامش، باحثًا في شؤون التراث، حتى ملَّ هامشه، وقرر أن يخالف فيُعرف، وهي وصفة ناجحة ومُجربة في مجتمعنا الذي يعاني الخمول الفكري، ويأنسُ للصوت العالي أكثر من الفكر العميق.

جرّب هذا أولًا في روايته «عزازيل»، فحقق أكثر مما يريد ويأمل، رغم أن الرواية لا تخلو من نَفَسٍ طائفي كريه.

ولعلنا نذكر كيف واجه زيدان اتهامات بأن «عزازيل» مسروقة من «هيباتيا» للكاتب والروائي تشارلز كنجزلي، التي كتبها عام 1853، وترجمها د.عزت ذكي إلى العربية بعنوان «هايبيشيا» ونشرتها دار «الشرق والغرب» في ستينيات القرن العشرين. وتتكون شخصياتها الرئيسية من بطل الرواية وهو راهب من وادي النطرون يُسمى فليمون والبابا كيرلس عمود الدين بطريرك الإسكندرية الرابع والعشرين (412 - 444م) والفيلسوفة المصرية ذات الأصول اليونانية هيباتيا. وتدور أحداثها وشخصياتها حول أحداث العنف التي سادت النصف الأول من القرن الخامس الميلادي وهي الفترة التي تلت إعلان المسيحية كديانة الإمبراطورية الرومانية الرسمية سنة 391م والتي كان فيها البابا كيرلس عمود الدين بطريركًا للإسكندرية.

يجادل البعض بأن هذه هي نفس فكرة يوسف زيدان سواء من جهة الأشخاص الرئيسية؛ الراهب والبطريرك وهيباتيا، وتتكلم عن نفس الأحداث، ولكن كل حسب توجهه وأسلوبه، أي أن زيدان -حسب هؤلاء- قرأ هذه الرواية واستعان بها وكانت وحيه الأول وإلهامه في كتابة روايته فأخذ

عنها فكرتها الجوهرية ونفس أبطالها الرئيسيين، مع إضافة المخطوط السرياني إلى الأحداث[243].

بعدها أصبح الرجل محل حفاوة كثيرين، ممن توسموا فيه شخصية المفكر والأديب، مع أنه دون ذلك بكثير.

هكذا شرع في كتابة المقالات المطولة في الصحف، وإجراء مقابلات تليفزيونية يتكلم فيها على غير هدى، تارة يهاجم صلاح الدين الأيوبي، وتارة أخرى يشكك في شأن المسجد الأقصى، وتارة ثالثة يحكي عن أحمد عرابي بطريقةٍ لا تخلو من ابتذال.

وحديثه هذا كلامٌ لَم يخلق الله له أهلًا؛ الأسلوب ركيك، بيّن الاختلاق، باهت الديباجة، لا يخفى على أحدٍ كثرة الّلحن فيه. وهو بعيد من أسلوب كلام الأقدمين والمعاصرين على حدٍ سواء.

غير أن يوسف زيدان يتقن لعبة الخوض مع الخائضين.

عقب أحداث مباراة أم درمان بين منتخبي مصر والجزائر، كتب د.يوسف زيدان مقالًا، تحدث في سطوره الأولى عن «ذلك البلد المسمى الجزائر». سرد د.زيدان في مقاله ذكريات سلبية عن زيارة له للجزائر ومعرفة له بطلاب ودارسين جزائريين في مصر، قبل أن يقول عن الجزائر إنها «بلد يعتصره البؤس. فلماذا لم تعرف حكومتنا أن البؤس يغوص في نفوس الجزائريين، بعدما قاموا بعد المباراة الأولى بالهجوم على المصريين في بلادهم وفي فرنسا وفي بلدان غير ذلك»[244].

وانهال الكاتب على الجزائر بالهجوم القاسي، فقال: «لقد نسينا ونسي الجزائريون أن مصر هي التي أنفقت من أموالها كي تجعلهم عرباً، وأغدق جمال عبدالناصر عليهم وأوفد لبلادهم المدرسين المصريين كي يضعوا على ألسنتهم اللفظ العربي الذي أنستهم إياه فرنسا (الحُرة)، فلا هم ظلوا من بعد ذلك عرباً ولا هم صاروا فرنسيين».

---

[243] عبدالمسيح بسيط أبو الخير، رواية عزازيل: هل هي جهل بالتاريخ أم تزوير للتاريخ؟، بدون ناشر، 2009.

[244] د.يوسف زيدان، ذكريات جزائرية، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 25 نوفمبر 2009.

وفي المقال الشهير، يقول زيدان: «ولو لم يكن المصريون مصابين بداء النسيان وبالميل للطيبة التي هي (الهوان) في كثير من الأحيان، لما جرؤ الجزائريون على أفعالهم القبيحة ضد المصريين في فرنسا والجزائر بعد المباراة الأولى، ولما دخلوا المباراة الثانية يحملون تحت إبطهم السكاكين.

«سكاكين.. في مباراة كرة قدم! لست كما قلتُ من مشجعي كرة القدم، ولا أهتم بها إلا قليلًا. لكني أعرف أن حملة السكاكين قومٌ مجرمون، ولم يكن من الصائب أصلًا أن نلاعب المجرمين، فالمجرمون ليس لهم إلا العقاب.. عقاب اللاعب الذي فقأ عين الطبيب، وعقاب البدو الصحراويين الذين صارت لهم بلد، فظنوا أنفسهم مثل المصريين وتخيَّلوا أن كل البلدان مثل كل البلدان.. وعقاب حكومة ركيكة تدير أمور بلدها كما تدير الرقيعات الرقيعات.

«لا يستغربن أحدٌ تشبيهي لأفعال الحكومة الجزائرية بالرقاعة، فأنا أميل لتسمية الأشياء بأسمائها، ولولا بقية من حياء لصرَّحت باللفظة التي يجب أن نصف بها أفعالهم. وإلا، فما هذا الفعل الحكومي الجزائري الذي حدا بهم إلى فرض ضرائب غير منطقية على رجل الأعمال المصري، نجيب ساويرس، لصالح شركتين أخريين تعملان هناك في سوق الموبايلات.. وما تلك التلويحات الجزائرية بمسألة توريث الحُكم في مصر، وكأنهم أعرف بنا منا.. وما هذا النكران لبلد كان بالأمس القريب يطعمهم من جوع ويؤمنهم من خوف ويخرجهم من جهل.. وما هذا العنف من كيان ضعيف؟ أليست هذه كلها من صفات الرقيعات، بل رقيعات الدرجة الدنيا».

ثم يختم يوسف زيدان مقاله برأي أقرب إلى التشنج والغضب الذي يئد الحكمة في مهدها، فيقول: «ولا بدَّ لنا أن نعي جيدًا، أن (الجزائر) لا يصح أصلًا أن تكون خصماً لمصر، ولا كفوًا لها.. وأن نعي جيدًا، أن قطع العلائق مع الجزائر لن يضير مصر لا على المدى القريب ولا البعيد، وقطع النظر عن وجود هذا الامتداد القاحل في قلوب أهلها، سوف يضيف لنا أمرًا عزيزًا فقدناه.. أمرًا اسمه الكرامة التي أُهدرت بغير سبب ولا غاية إلا هوى الحكام وأحلام السياسيين في كل العصور».

غير أن الحقائق تبقى بعد أن يزول غبار الغضب.

إذ إنه بعد أكثر من شهر، كتب د.يوسف زيدان مقالة أخرى، تحت عنوان «بين سُباعيتين: رسالةُ حُب واعتذار للروائي الجزائري واسيني الأعرج» (جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 30 ديسمبر 2009)، اعتذر فيها لصديقه الروائي الجزائري واسيني الأعرج، وربما لجموع الجزائريين، ممن آلمتهم مقالته السابقة، قائلًا إنه في المقالة الأولى «غلبني حالُ الغضب ودهمني حُكمُ الوقت. فقد هالني ما جرى بسبب مباراة كرة القدم، على قلة اهتمامي بهذه الكرة، وآلمني ما انتهى إليه المآل من خلط وتخليط وإهانات متبادلة. فثارت غَيرْتي على مصر، وعزَّ عليَّ أن تصير هدفًا لألسنة الصغار»[245].

ولنا أن نتساءل عن غيبوبة زيدان، التي جعلته يكتب وهو غائب عن الوعي ضد بلدٍ عربي شقيق. وهل تذهب «الاستنارة» في إجازة حين يكتب في لحظة غضب؟

من حُسن الحظ، حظه وحظنا، أنه قد أدرك سريعاً، معنى ما جرى به قلمه، ثم عواقبه، فعاد معتذرًا ومعترفًا، ومقرًا بأنه أخطأ، وأنه كان قد استسلم، ساعتها، لانفعال ما كان له أبدًا، أن يستسلم لاندفاعاته، مهما كان سوء الظرف، ومهما كانت سوداوية الأحوال، ومهما كان هتاف الغوغاء من حوله، في أيام المباراة.

غير أن زيدان يدمن هذه اللعبة، التي مازال يلهو بها، ويجني من ورائها شهرة زائفة تخدع البسطاء والمتاجرين بعقل هذا الوطن.

إنها الحماقة، التي أعيت من يداويها.

[245] د.يوسف زيدان، بين سُباعيتين: رسالةُ حُب واعتذار للروائي الجزائري واسيني الأعرج، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 30 ديسمبر 2009.

شعراء الحبس والحرية

في كتابه «شعراء الحبس والحرية»، يرصد الشاعر أحمد سويلم مجموعة من أهم الشعراء القدامى والمحدثين الذين كان الأسر أو السجن أو النفي قاسماً مشتركًا بينهم.. مهما تنوعت الأسباب التي أدت بهم إلى ذلك. إن الشاعر إذا كان أسيرًا، أبدع تجربته في الأسر في قصائد تصف تلك المعاناة القاسية التي قيدت حريته وأهانت نفسه، كما حدث مع المعتمد بن عباد في الأندلس، وأبي فراس الحمداني لدى الروم، ومن قبلهما عبد يغوث الحارثي في العصر الجاهلي.

وعبر كتابه، الذي يقع في 256 صفحة من القطع المتوسط، نبحر في عالم هؤلاء الشعراء القدامى والمحدثين، مع رسم صورة حقيقية لتلك المعاناة. اهتم المؤلف بتقديم نبذة سريعة عن كل شاعر ومحنته (أسيرًا أو سجيناً أو منفياً) مع الإشارة إلى أشعاره ورصد تمرده ومعاناته.

في الكتاب الصادر عن «دلتا» (القاهرة، 2018)، يبدو جلياً أن الاختيارات لم تعتمد على عامل شهرة الشاعر في الأساس، وإنما حرص المؤلف على التنقيب في تاريخ الشعر -قديماً وحديثًا- لتقديم بعض الشعراء الذين قد يجهلهم القراء لعدم شهرتهم.

من الشعراء المحدثين، نطالع قصص محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وعبدالحميد الديب، ونجيب سرور، والبياتي، ومحمد عفيفي مطر، ومظفر النواب، ومحمود درويش، وعبدالله البردوني، ومعين بسيسو، ومحمد مهران السيد، وجيلي عبدالرحمن، وكمال عمار، وفهد العسكر وعبدالرحمن الخميسي.

يحكي الكتاب عن طرفة بن العبد، الذي يسميه المؤلف «شهيد الكبرياء»، فقد قصد طرفة ملك الحيرة عمرو بن هند هو وخاله المتلمس.. وكان خاله شاعرًا أيضاً، فقام الاثنان بمدح الملك عمرو وأخيه قابوس.

حاول عمرو بن هند أن يقربهما وأن يجعلهما من ندمائه، لكن جفوة حدثت بين الملك عمرو بن هند وطرفة، وقيل إن الأخير تغزل في أخت الملك

ونظم فيها شعرًا. وغضب الملك أكثر حين بلغه أن طرفة يهجوه في قصائده، ولم يشأ أن يقتله بنفسه خشية إثارة ثارات جديدة مع قبيلة بكر، فدبر مؤامرة لطرفة وخاله المتلمس، إذ أعطى كلًا منهما كتاباً وطلب منهما أن يذهبا إلى عامله في البحرين، وزعم لهما أنه طلب منه في الكتابين مكافأة الشاعرين.

سافر الشاعران إلى البحرين كما تقول المراجع التاريخية، وهي ليست البحرين التي نعرفها الآن، بل هي كما تشير تلك المراجع قُطرٌ يقع في الشمال الغربي من عُمان ويمتد شمالًا حتى حدود العراق ويمتد غرباً بأرض صحراوية إلى مرتفعات نجد واليمامة.

شك خاله في فحوى الكتاب وعرضه على صبي يقرأ من صبيان الحيرة فعرف أنه أمر العامل بقتله لا مكافأته. حاول المتلمس إقناع طرفة بالهرب، لكن الأخير أصر على مواصضلة رحلته، في حين فر خاله إلى الشام.

وصل طرفة إلى عامل البحرين وأعطاه الكتاب، فسأله:

-أتعلم ما أُمِرتُ فيك أتعرف؟

قال طرفة:

. نعم، أُمِرتَ أن تجيزني وتحسن إليَّ؟

فقال: إن بيني وبينك خؤولة أنا لها راعٍ فاهرب من ليلتك هذه.

غير أن طرفة أبى أن يفعل ذلك، فحبسه عامل البحرين في سجن خاص وكتب إلى عمرو بن هند رافضاً أن يقتل طرفة. أرسل الملك عاملًا آخر على البحرين، وأمره بقتل طرفة.

أقبل الرجل على طرفة وقال له:

إني قاتلك لا مفر، فاختر لنفسك ميتة تهواها.

فقال طرفة:

. اسقني خمرًا وفصدني.

ففعل، فما زال ينزف دمه حتى مات.

...

إن مطالعة كتاب عن هؤلاء الشعراء ومعاناتهم ممتعة إلى حد كبير، لما فيها من تفاصيل ثرية وأبيات شديدة الرهافة والعذوبة عن تجربة السجن والأسر والنفي في بلاد الله.

اللغة العربية.. المعجزة والعاجزون!

لا يتجاور الإعجاز مع العاجز، ولا يصنع العجزة معجزة!

ظهر في العقدين الأخيرين جدلٌ حول اللغة العربية كناقل أمين للتراث الفكري العربي ومكانتها في التطور الحداثي واستعمالاتها في المجتمع الذي يحمل في ثناياه خصائص اللغة والقيم الاجتماعية والثقافية والاخلاقية والسياسية كأي لغة أخرى. أخذ كثيرون على اللغة العربية، أنها اليوم أصبحت غير قادرة على مواكبة «عالم المعرفة»؛ ما جعل العرب في مرتبة ضعيفة لا تقارن بما وصل إليه الغرب في إنتاج المعرفة. ويستمر الجدل حول اللغة وتقانة المعلومات والذكاء الاصطناعي الذي يتعدى على اللغة ومكوناتها كأحدٍ حامل وناقلٍ للتراث.

للإنصاف، فقد هُمِّشت اللغة العربية في زمن سريع التغير، وهو ما خلق فجوة في كيفية استعمال اللغة واستغلالها أمام تحديات الحداثة المعاصرة، ولعل هذا يعود أيضاً لغزارة دفئها بالمصطلحات الحضارية وعمقها التراثي من علم الكلام، والعلوم الفلسفية وعلوم المنطق والعلوم الطبيعية والطبية والهندسية والرياضية المنحدرة من الرواد الاوائل، الذين تميزوا بالحكمة والتعقل.

اللغة العربية في عالم اليوم أرفع منزلة من الناطقين بها. هي لغة المعرفة وهُمْ مصنفون بين الأمم نكرات، وهي قابلة للاشتقاق وهم في حال من الجمود، مقصرون في حقِّ اللغة العربية، ناكصون عن تطويرها في حقول معرفتهم، متقاعسون عن بذل الجهد. وفي المحصلة، هي معجزة فيما هم عاجزون.

الشاهد أن العربية كانت لغة الأدب، والعلم، والتقنية في العالم لأكثر من خمسة قرون؛ وبالتحديد من القرن التاسع الميلادي إلى القرن الرابع عشر. اتسمت لغتنا بكونيتها وانغراسها في صميم النسيج الحضاري الإنساني، وكان وضعها في العالم يشبه الآن وضع الإنجليزية إلى حد كبير. وقد اتسمت طوال قرون بثراء معجمها، ومرونة تراكيبها. وبالتالي فإن الوعي بالتاريخ المشرق

للعربية يقلل من الشعور المهين بالتراجع الحضاري في العصر الحديث، ويجعلنا نعي أن التراجع الحضاري للعرب والعربية ليس نتاجاً لأسباب مرتبطة بالعرب بوصفهم عِرقاً، ولا بالعربية بوصفها لغة، بل بجملة من أسباب أخرى، يمكن تجاوزها في المستقبل، إن نحن أخذنا بأسباب الإصلاح والتطوير لغوياً وحضارياً.

بدأت لغتنا في الانحدار بعد أن رحلت قوات الاستعمار. بدأنا نستقبل الخطأ دون رعب، ثم دون تأفف، ونرتكبه دون حياء، حتى وصلنا إلى هذا الدرك؛ إذ تحوَّل القاموس إلى مقبرة، وصار الجهل باللغة شرطاً لتولي الوظائف الكبرى، فصرنا نسمع ونقرأ ما يندى له الجبين في محاضرات جامعية ومرافعات أمام المحاكم، وخطب في البرلمان ومقالات في الصحف.

في السابق، كان الجاهل باللغة لا تأثير له على الناس، حيث يظل جهله محصورًا فيه أو على الأقل في فئة قليلة ممن يحيطون به، أما اليوم فإن الوضع اختلف وصار الجاهل ينشر جهله بين الناس ذات اليمين وذات الشمال كفيروس لا يمكن التحكم به، خصوصاً حين يكون الجاهل كاتباً في صحيفة مقروءة، أو مذيعاً في قناة تليفزيونية، أو معلقاً رياضياً، أو مغردًا ذا شعبية، أو غير ذلك من الأعمال التي لها اتصال واسع بعامة الناس، فمثل هذه الأعمال تسهم في سرعة نشر الخطأ اللغوي بين الناس؛ لأن العاملين فيها يعدون نجوماً لامعة في أعين الناشئة وغيرهم من العامة والبسطاء، وحين يخطئون في معاني اللغة، سرعان ما يقتدون بهم في أخطائهم ظناً منهم أنها صواب.

اليوم، ثمةُ نصوصٌ يسعى أصحابها إلى اختزالها، فتخرج في النهاية ممسوخة، مُشوَّهة، تنوء بأخطاءٍ جسام. مِن هذه الأخطاء ما يقوّض بناءَ اللغة، وما يضرب عمقَ المعنى. غير أنك مهما احتكمت على هنّات، يجب أن تحذر من فكرة اتهام المؤلفين بفساد اللغة.

في كتابه «حرب اللغات والسياسات اللغوية»، يوضح لويس جان كالفي، كيف صارت اللغة بما هي رموز ثقافية ووعاء فكري، إحدى أدوات الصراع والهيمنة فيما نسميه عصر العولمة، خاصة أن سلطة اللغة هي «الوسيط

الأولي للسيطرة الاجتماعية والسلطة»[246]. زادت توقعات المواجهة المباشرة بين الأنساق الثقافية واللغوية لتتحول إلى «حرب لغات» طاحنة، تسعى كل لغة إلى اجتثاث اللغة المنافسة لها، تمهيدًا لما بتنا نسميه «استعمارًا ثقافيًا».

إن العربية كائنٌ حي له عمقٌ تاريخي وامتداد في الراهن والمستقبل، ومن المهم أن نعمل على تشخيص وضعها وتدبُّر عوائق استخدامها والبحث في سبل الحفاظ عليها وإحيائها وترقيتها.

قبل عقود طويلة، أجرتْ مجلة «الهلال» استفتاءً، عنوانه «حضارتنا القادمة فرعونية أم عربية أم غربية؟»، وكانت مشاركة د.طه حسين تشي بأن الخليط الحضاري هو سرُّ التنوع والرسوخ، فأوصى بـ«أن نحتفظ من الحضارة المصرية القديمة بما يلائمنا وهو الفن، ومن الحضارة العربية بالدين واللغة، وأن نأخذ من الحضارة الأوروبية مكل ما نحتاج إليه، وليس في هذا شرٌ ما دمنا نحتفظ بشخصيتنا المصرية، فلا تفسد علينا هذه الحضارة الأوروبية حياتنا، على أننا أمةٌ لها مقوماتُها الخاصة»[247].

ولعل أجمل ما قرأت عن لغتنا الجميلة، حالها ومآلها، ما كتبه مصطفى صادق الرافعي، حين قال:

«لستُ أتردد في القول إن سبب الضعف الذي طرأ على هذا اللسان إنما هو في هذه العقول الضعيفة التي تقوم عليه أسوأ القيام، لا بالنظر ولكن بالتقليد الأعمى، فلا نزال نرجع بكل لفظةٍ إلى حدود البادية، كأن هذه البادية العربية هي جغرافية اللغة، وإنما يستقيم هذا إذا كانت اللغة ميتة ليس فيها قوة النمو كهذه العقول التي يغني عنها كلها كتابٌ واحد كلسان العرب»[248].

الأدعياء والجهلاء والمنافقون وراء ابتذال لغتنا الجميلة، فلا سامحهم الله!

---

[246] نورمان فيركلف، اللغة والسلطة، ت: محمد عناني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2016، ص17.

[247] حضارتنا القادمة فرعونية أم عربية أم غربية؟، مجلة «الهلال»، القاهرة، إبريل 1931.

[248] مصطفى صادق الرافعي، مقالات الرافعي المجهولة (في اللغة والأدب)، جمع وتقديم: وليد عبدالماجد كساب، ج 1، كتاب «المجلة العربية»، الرياض العدد 42، نوفمبر 2016، ص 83- 84.

لا يمكن لأي لغة من لغات العالم الحية أن تدّعي لنفسها الاكتفاء بذاتها على نحو يجعلها تستغني عن الاقتراض من الألسن الأخرى. غير أن هذا المبدأ إذا كان صحيحاً في حال وجود تكافؤ بين لغتين معينتين، تتفاعلان وتتلاقحان بموجبه على قدم المساواة، وهو ما يُعدّ مصدر ثراء لهما معاً، فإنه يكون غير صحيح في أحوال أخرى، خاصة حين تكون لغة ما عُرضة لمسخ مقصود من لغة أو لغات أخرى.

نظن أن هذه حال اللغة العربية اليوم التي تتعرض من كل جانب لغاراتٍ تشويهية، هي ما أصبح يُعرف في الأدبيات «السوسيو-لسانية» بـ«التلويث اللغوي»[249].

تحت عنوان «مستقبل اللغة العربية»، يقول جبران خليل جبران في كتابه «البدائع والطرائف»[250]:

«حين راود النعاس قوة الابتكار في اللغة العربية نامت، وبنَومِها تحول الشعراء إلى ناظمين، والفلاسفة إلى كلاميين، والأطباء إلى دجَّالين، والفلكيُّون إلى منجمين. مستقبل اللغة العربية رهن قوة الابتكار في مجموع الأمم التي تتكلمها».

ويتابع جبران: «إن خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة، هي في قلب الشاعر... فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر... الشاعر أبو اللغة وأمها، تسير حيث يسير... وإذا كان الشاعر أبا اللغة وأمها، فالمقلد ناسج كفنها وحافر قبرها.

«أعني بالشاعر كلَّ مخترع، كبيرًا كان أم صغيرًا، وكل مكتشف، قوياًّ كان أم ضعيفًا، وكل مختلق، عظيماً كان أم حقيرًا، وكل مُحبٍ للحياة المجردة، إماماً كان أم صعلوكاً... أما المقلد، فهو يستمد حياته النفسية من معاصريه، ويصنع أثوابه المعنوية من رقع يَجُزها مِن أثواب مَن تقدمه».

إن القواميس والمعاجم في كل لغات العالم، لم تمنع الناس من أن يطوِّروا لغتهم، ويخضعوها لمستجدات عديدة تناسب الحياة اليومية

---

[249] د.رشيد بنحدو، ألف خلطة وخلطة واللغة العربية في ورطة!، مجلة «الدوحة»، الدوحة، العدد 122، ديسمبر 2017، ص 21.

[250] جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، دار الجيل، بيروت، 1997.

المعيشة واستخدامها في مجالات العلوم والفنون التي تدخل في سياق الاتصال الجماهيري: كالمسرح، والسينما، والصحافة، وكرة القدم، بل وفي كثير من المهن والحِرف؛ كونها فضاءات تعبّر عن التشارك الاجتماعي[251].

في المقابل، هناك حاجة إلى سن تشريعات وقوانين ومواثيق صارمة تغرّم -مثلًا- كل شركة تجارية أو وكالة دعائية لا تحترم في ملصقاتها الإعلانية اللغة العربية، وتعاقب كل من يثبت في حقه أنه يعارض هذه اللغة المنصوص على رسميتها صراحة وبدون منازع في الدستور، وسوى هذا من الإجراءات العملية الرادعة لفساد اللغة العربية في الفضاء الإعلامي، وفي دبلجة الأفلام الأجنبية، وفي الإدارات العمومية[252].

لكن هذا الوعي بالتقصير في العناية باللغة العربية، وبخاصة على مستوى دراستها، وتطوير تدريسها، يجب ألا يكون سبباً للتباكي عليها. فاللغة العربية في الحقيقة تعيش زمن ازدهار، على الرغم من كل شيء. من علامات هذا الازدهار الاهتمام الرسمي بها، الذي لم يكن على هذا النحو من الشمول والانتشار في أي وقت مضى. كما أعطت وسائل التواصل الاجتماعي للغة العربية فضاء جديدًا لقراءتها وكتابتها، ومن ثم إتقانها. كذلك تقوم قنوات الأطفال بدور كبير في تطوير مهارات الاستماع إليها، والتكلم بها عند شريحة مهمة جدًا هم الأطفال العرب. وهكذا فإن الحديث عن اللغة العربية، يمكن إذا أدركنا أهميته، وأحسنا توجيهه، أن يكون معيناً في صياغة مستقبل أفضل لها[253].

الاهتمام باللغة وتنشيطها ونحن نعيش اليوم في زمن تحركه رياح العولمة وإزالة الحدود وتداخل الثقافات والحضارات المعاصرة، بات ضرورة. فخوف المهتمين من تأثير العولمة على «اللغة والتراث والهوية» مبرر وله مؤشرات واضحة في عالم سريع التغير، فقد تطاولت الآلة والتكنولوجيا الحديثة على

---

[251] سيد الوكيل، مثل طائرٍ يطير بجناحين!، مجلة «الدوحة»، الدوحة، العدد 122، ديسمبر 2017، ص 25.

[252] د.رشيد بنحدو، مصدر سابق، ص 24.

[253] د.عماد عبداللطيف، كيف نتحدث عن اللغة العربية؟، جريدة «الشروق»، القاهرة، 17 ديسمبر 2017.

اللغة والتراث الفكري، ما أوجد «أزمة اللغة العربية» التي تبدو للكثيرين مكبلة وجامدة، متخلفة في الوصول للغة العلم والحداثة.

لا نريد أن تخرجِ العربية عن النص، وأن تبقى هي المتن؛ لأنها هويتنا قبل أن تكون لغتنا.

واللغة، كما الهوية، ليست ترفاً.

ترجمة الأدب العبري.. الصخب والحصاد

الأمر ليس بجديد، حدث ويحدث.. وسيحدث.

تتجلى أزمة السياسة وتقاطعاتها مع الثقافة في التباينات في المواقف إزاء الأدب العبري والموقف العربي من ترجمته من عدمه، خصوصاً بعد فوز الإسرائيلي ديفيد غروسمان بجائزة «مان بوكر» عام 2017، عن روايته A Horse Walks Into a Bar.

البعض يرى الترجمة من اللغة العبرية إلى اللغة العربية أمرًا طبيعياً، والبعض الآخر يراه غزوًا ثقافيًا وفريقٌ ثالث يؤكد أنه ضرورة.

الشاهد أنه لم تحظ حركة الترجمة من الادب العبري الحديث إلى اللغة العربية باهتمام كبير من الباحثين والدارسين كما لم تحظ بتوثيق بيبليوغرافي مناسب، وإن كان باحثون قلائل حاولوا رصد وتصوير حالة ومكانة واتجاهات هذه الحركة[254]، في حين أن دراسات أخرى تناولت هذه الحركة انشغلت بقضايا أو بقطاعات محددة فيها[255]. أما بالنسبة للمراجع البيبليوغرافية ذات الصلة فهي غير متكاملة، بل إن بعضها يتعسر استعماله[256]. كما أن المراجع البيبليوغرافية الأخرى لا تساهم كثيرًا في التوثيق البيبليوغرافي لهذه الترجمات[257].

---

[254] محمود كيَّال،«حين يثرثر الأوز في سفح بن نائم - عن الترجمات العربية القاصرة عن فهم النص العبري»، مجلة «مواقف»، الناصرة، العدد 20-21، 1999، ص 28-43.

انظر أيضاً: محمود كيَّال، «مدخل لدراسة حركة الترجمة من الأدب العبري الحديث إلى اللغة العربية»، (أوفشوت) Offshoot جامعة عبدالمالك السعدي، تطوان، المغرب، ج 2 ع 2، 1999، ص 28-39.

[255] حسام الخطيب، حركة الترجمة الفلسطينية من النهضة حتى أواخر القرن العشرين، سلسلة «أوراق فلسطين الثقافية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

Sasson Somekh, "Echoes of New Hebrew Literature in Arab Culture", Ariel, 105, 1997, pp. 30-35.

[256] أمنون تسيبين، فهرست الأدب العبري الحديث المترجم الى العربية 1948-1979، معهد ترجمة الأدب العبري، تل أبيب، 1980.

I. Goldberg. & A. Zipin (eds), Bibliography of Modern Hebrew Literature in Translation, vols. 1-2 (1985-1986), Ramat Gan: The Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1988.

Nava Duchovni (ed.), Bibliography of Modern Hebrew Literature in Translation, vols. 7-8 (1991-1992), Ramat-Gan: The Institute for the Translation of Hebrew Literature, 1996.

[257] حسين بدران، الثبت البيبليوجرافي للأعمال المترجمة 1956-1967، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

ولأن البعض جاهل ويفتقر للمعلومات، ويحذر من حدوث «الخطر الداهم»، فإنه لا يدري مثلًا أن الكتاب «العلماني» الأول الذي تُرجِم في العصر الحديث من العبرية إلى العربية -بعد الكتب والنصوص الدينية- هو رواية أفرهام مابو (1808-1867) «محبة صهيون»، التي ترجمها سليم الداوودي (؟ - 1952)، سكرتير المحكمة الدينية اليهودية في القاهرة. ورغم أن هذه الترجمة مكتوبة باللغة العربية الفصحى فإنها مليئة بالأخطاء اللغوية، مما يؤكد ما ذهب إليه المترجم بصدد الغاية من الترجمة وهي إبلاغ أبناء شعبه بأن اللغة العبرية لغة حية[258]. صدرت الترجمة في مصر بطبعتين: الطبعة الأولى سنة 1899؛ والثانية في جزئين: الجزء الأول سنة 1921 والجزء الثاني سنة 1922.

أعقب صدور هذه الترجمة نشر عدد قليل من الترجمات، خاصة في الصحافة العربية، عكف عليها مترجمون يهود يجيدون اللغتين، ومن أبرزهم نسيم ملول[259].

ازداد اهتمام المثقفين العرب بالنصوص العبرية نتيجة لتصاعد حدة التوتر بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين الحركة الصهيونية. فعلى سبيل المثال، لم تمض بضعة أيام على نشر قصيدة أ. رؤوفني (1886-1971) الحماسية في صحيفة «دوأر هيوم» سنة 1929، حتى انبرت صحيفة «فلسطين» لترجمتها ونشرها، ما أثار ردود فعل فلسطينية غاضبة، أهمها رد الشاعر إبراهيم طوقان (1905-1941)[260].

نشطت الترجمات العربية عن الأدب العبري في إسرائيل في الفترة بين عامي 1948و1967، وكانت حركة الترجمة في معظمها تحت إشراف وإدارة

انظر أيضاً: حسين غيث، الببليوغرافيا الفلسطينية في الوطن، جمعية الدراسات العربية، القدس، 1981-1993.

انظر أيضاً: شموئيل موريه، فهرس المطبوعات العربية في إسرائيل 1948-1972، الجامعة العبرية، القدس، 1974.

[258] محمود كيَّال، «ثبت بيبليواغرافي للترجمات والدراسات العربية عن الأدب العبري الحديث في إسرائيل والعالم العربي»، معهد ترجمة الأدب العبري، 2003، ص 7-17.

[259] ساسون سوميخ، «راشد حسين يترجم بياليك»، مجلة «لقاء»، الناصرة، العدد 1 (5)، 1984، ص 72-74.

[260] عادل الأسطة، الأديب الفلسطيني والأدب الصهيوني [دراسات في الأدب الفلسطيني]، منشورات «شمس»، باقة الغربية، 1993، ص 18-24.

وتمويل أجهزة السلطات الإسرائيلية والعناصر المقربة لها. من بين هذه الأوساط لا بدَّ أن نذكر: دار النشر الهستدروتية «دار النشر العربي»، الصحف السلطوية «اليوم» (1948-1968) و«حقيقة الأمر» (1937-1959)، المجلة النصراوية «المجتمع» (1954-1959)، والمترجمون اليهود العراقيو الأصل: بنيامين زكاي (مواليد 1927)، مائير حداد (مواليد 1910)، عزرا حداد (1900-1976) وإلياهو أغاسي (مواليد 1909).

معظم الترجمات نشرت في الصحف والمجلات، إضافة إلى سبعة كتب مترجمة عن الأدب العبري، من بينها رواية «صراع إنسان» ليهودا بورلا (1887-1969)، ترجمها عزرا حداد، مجموعة قصصية بعنوان «صباح نهار جديد» شارك في ترجمتها بعض المترجمين المذكورين أعلاه، ومجموعة من أعمال حاييم نحمان بياليك (1873-1934) ترجمها الشاعر راشد حسين (1936-1977). هذه المجموعة الأخيرة هي الاستثناء الذي يدل على القاعدة، لأنها الوحيدة التي ترجمت من قبل شاعر عربي معروف وليس من قبل المترجمين اليهود الناشطين آنذاك[261]، وهي الوحيدة أيضاً التي صدرت ضمن إطار أكاديمي وليس من قبل دار النشر العربي التابعة للهستدروت.

الأوساط الشيوعية والقومية العربية أبدت معارضتها للسياسة الثقافية السلطوية. هذه الأوساط كانت تصبو لتطوير ثقافة عربية قومية، ولكنها لم تعارض ترجمة الأدب العبري المناهض للسلطة، في إطار احتجاجها على سياسة الحكومة وممارساته[262]، لكن كمية الترجمات الصادرة عن هذه الأوساط ضئيلة.

بعد عام 1967، تراجع بشكل كبير تدخل السلطات الإسرائيلية بشكل مباشر في حركة الترجمة إلى العربية، نظرًا لإغلاق أو تقليص نشاط عدد من المنابر المقربة لها. ورغم ما أبدته بعض هذه المنابر من انفتاح في سياسة الترجمة، بخلاف الفترة السابقة، فإن ذلك لم يردع المثقفين العرب عن

---

[261] ساسون سوميخ، مرجع سابق.
[262] أميل توما، «الثقافة القومية العربية في إسرائيل »، مجلة «الجديد »، لندن، ج 3 العدد 10، 1956، ص 10-17.

انتقادها[263]. في المقابل، ازداد بشكل ملحوظ نشاط الأوساط المستقلة التي أصبحت أكثر بروزًا في حركة الترجمة، غير أن هذه الاوساط لم تعمل حسب سياسة واضحة ومبلورة، حتى لو تلقى بعضها الدعم الحكومي. من بين هذه الأوساط لا بدَّ من ذكر «دار المشرق» – شفا عمرو (تأسست عام 1979) التي أصدرت نحو ثلث الكتب المترجمة من الأدب العبري الصادرة في إسرائيل في هذه الفترة. كما أخذت تصدر مجلة «الشرق» التي صدرت فيما سبق عن صحيفة «الأنباء» الحكومية (1968-1985). دار النشر هذه تعاونت في البداية مع جامعة تل أبيب ومعهد ترجمة الأدب العبري وأصدرت رواية «العاشق» للكاتب أ.ب. يهوشواع (مواليد 1936) التي ترجمها محمد حمزة غنايم والمجموعة القصصية «صيد الغزالة» التي أعدها انطون شماس. بعدها نشرت هذه الدار ترجمات لأعمال هامشية في الأدب العبري، وبذلك أخذت تفقد تدريجياً مكانتها كأحد النشطاء المركزيين في هذه الحركة.

ساهمت أوساط إسرائيلية مختلفة في اقتراح وتشجيع ودعم الترجمات. بل وقامت دور نشر عبرية بنشر الترجمات العربية، مثل دار النشر «مفراس» التي أصدرت مجموعتين مترجمتين إلى العربية، إحداهما شعرية والأخرى قصصية. كما تضاعفت المبادرات الشخصية لعدد من الأدباء العبريين الذين اهتموا بترجمة أعمالهم إلى اللغة العربية. هؤلاء الأدباء توجهوا كما يبدو بشكل مباشر إلى المترجمين وأصدروا كتبهم المترجمة على نفقتهم الخاصة. بعض هذه الترجمات وزعت بعدد محدود من النسخ على الأصدقاء والمعارف وأصبح من العسير العثور عليها[264].

كما انتشرت ظاهرة تكرار نشر ترجمات سبق أن صدرت في منابر أخرى. هذه الظاهرة بارزة في الصحافة فمثلًا «الأنباء»، و«الشرق» و«لقاء» نشرت الواحدة تلو الأخرى الترجمات نفسها. كما نجد هذه الظاهرة في بعض الكتب

---

[263] محمد حمزة غنايم، «هل نحاول المستحيل!؟ »، مجلة «لقاء »، الناصرة، العدد 3 (7)، 1986، ص 3.

انظر أيضاً: محمد حمزة غنايم، «أسطح ثقافية ساخنة »، مجلة «الكرمل»، رام الله، العدد 50، 1997، ص 246-250.

[264] محمود كيَّال، «حين يثرثر الأوز في سفح بن نائم - عن الترجمات العربية القاصرة عن فهم النص العبري »، مصدر سابق.

التي نشرت ترجمات ظهرت قبل ذلك في الصحف والمجلات أو في كتب أخرى سبقتها.

نلاحظ في الفترة من 1967 حتى الآن وجود تعاون كبير بين مترجمين عرب من إسرائيل أمثال أنطوان شلحت (مواليد 1956) وسلمان ناطور وبين دور نشر في السلطة الوطنية الفلسطينية والعالم العربي، لا سيما بعد اتفاقيات السلام بين إسرائيل وبين مصر، الأردن والفلسطينيين، وبعد تصاعد حدة الانتقادات التي وجهتها قوى المعارضة في العالم العربي إلى حركة الترجمة المقربة للسلطات الإسرائيلية[265].

عربياً، يمكن القول إن الترجمات والدراسات العربية الرائدة حول الأب العبري الحديث ظهرت في أواخر ستينيات القرن العشرين. ويبدو أن هزيمة يونيو 1967 حفزت أوساطاً عربية مختلفة على ضرورة التعرف إلى المجتمع الإسرائيلي وثقافته وأدبه[266]. من بين الأوساط التي أبدت اهتمامها بهذا الأدب مؤسسات وصحف ودور نشر وشخصيات فلسطينية في الشتات، وأقسام اللغات الشرقية في الجامعات المصرية، ودور النشر العامة والخاصة في الدول العربية. وحري بنا أن نذكر الكتابين الرائدين اللذين عنيا بالأدب الصهيوني والإسرائيلي للأديبين الفلسطينيين المعروفين غسان كنفاني (1936-1972) ومعين بسيسو (1927-1984)[267] وكذلك كتابي الباحثين د.إبراهيم البحراوي ود.نازك عبدالفتاح من جامعة عين شمس[268].

استمرت حركة الترجمة المذكورة في التطور والاتساع في العالم العربي من خلال مسارين: المسار الأول يشمل الأبحاث والترجمات التي نُشِرت في أطر أكاديمية وخصوصاً من قبل باحثي الأقسام العبرية في الجامعات المصرية، وهي في معظمها غير معروفة على نطاق واسع؛ لأن نشرها تم على نفقة المؤلف وبعدد محدود من النسخ. المسار الثاني يشمل ترجمات ودراسات قام

---

[265] محمد حمزة غنايم، «هل نحاول المستحيل!؟ »، مصدر سابق.

[266] د.إبراهيم البحراوي، الأدب الصهيوني بين حربين (1967-1973)، مؤسسة الدراسات العربية، بيروت.

[267] غسان كنفاني، في الأدب الصهيوني، مركز الأبحاث م.ت.ف، دراسات فلسطينية، دار الجليل، عمان، العدد 22، 1967.

انظر أيضاً: معين بسيسو، نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

[268] د.إبراهيم البحراوي، مرجع سابق، ص 11.

بها صحفيون ومفكرون اهتموا بالأدب العبري حتى وإن لم يتقنوا اللغة العبرية.

لكن حديثنا عن هذين المسارين لا يعني وجود قطيعة بينهما؛ إذ إن الباحثين الأكاديميين تعاونوا مع منابر ودور نشر مختلفة. هذا التعاون أدى في الغالب إلى وقوع أولئك الباحثين، برغبة منهم أو دون رغبة، تحت تأثير الأجواء والأفكار السائدة بين الناس. فعلى سبيل المثال فإن أطروحة الدكتوراه التي أعدها محمود صميدة وصودق عليها في جامعة عين شمس عام 1984 كانت بعنوان: «الشخصية العربية الفلسطينية في القصة الإسرائيلية القصيرة 1948-1967»، لكنها حين نشرت في أبوظبي سنة 1988 أصبح عنوانها أكثر عدائية: «استراتيجية الادب الصهيوني لإرهاب العرب». وعندما نشرت هذه الأطروحة ثانية في إطار أكاديمي صار عنوانها مشابهاً للعنوان الأصلي: «الشخصية الفلسطينية في القصة العبرية القصيرة».

بعد زيارة الرئيس أنور السادات إلى القدس وتوقيع اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل، صاحب حركة الترجمة في العالم العربي نقاش حاد حول التطبيع الثقافي مع إسرائيل وحول جدوى الترجمة من الأدب العبري. في عام 1978 وبتشجيع من أجواء التقارب الرسمي المصري-الإسرائيلي، نُشِر في القاهرة كتاب عبدالمنعم سليم[269]، الذي ترجم في معظمه عن عدد خاص من P.E.N حول الأدب الإسرائيلي. ودعا سليم في كتابه بشكل صريح إلى استمرار عملية الترجمة عن الثقافة الإسرائيلية من أجل الاطلاع عليها[270].

من جهة أخرى، نلاحظ أن الأطراف المعارضة لاتفاقية السلام استخدمت الترجمة من الأدب العبري لتأكيد صحة رؤيتها بصدد إسرائيل وثقافتها. في سنة 1979 صدر عدد خاص لمجلة «الأقلام» العراقية عن الأدب الصهيوني. وأبدى المحررون رغبتهم في الكشف عن عنصرية ودعائية هذا الأدب من أجل المساهمة في وقف الغزو الثقافي الإمبريالي الصهيوني[271]. في عام 1995

---

[269] عبدالمنعم سليم، نماذج من الأدب الإسرائيلي (المقالة- الشعر- القصة)، دار الموقف العربي، القاهرة، 1978.

[270] المرجع نفسه، ص 8-11.

[271] طراد الكبيسي، «هذا العدد، لماذا؟»، مجلة «الأقلام»، بغداد، ج 14 العدد 9، يونيو/ حزيران 1979، ص 3-6.

أصدرت مجلة «إبداع» الأدبية المصرية ثلاثة أعداد خاصة عن الثقافة الإسرائيلية[272]. هذه الأعداد التي كانت بعنوان «ثقافة إسرائيل: دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة»، ضمت مقالات حول الأدب العبري وترجمات من هذا الأدب، كما ضمت مقالات صحفية تعارض التطبيع الثقافي مع إسرائيل.

بعد التوقيع على اتفاقيتي السلام بين إسرائيل وبين الأردن ومنظمة التحرير الفلسطينية. شهدت حركة الترجمة نشاطاً ملحوظاً، ويبدو أن بعض هذا النشاط تم بتشجيع من جهات إسرائيلية مختلفة. تركز نشاط الترجمة هذا في ثلاثة مواقع: في مصر، من خلال الدار العربية للنشر التي أصدرت ثلاث روايات إسرائيلية مترجمة؛ في الأردن، من خلال دار «الجليل» التي أصدرت ثلاثة كتب متنوعة مترجمة عن العبرية؛ وفي السلطة الوطنية الفلسطينية، من خلال اتحاد الكتاب الفلسطينيين ومركز «أوغاريت» اللذين أصدرا دراسات وترجمات مختلفة تتعلق بالأدب العبري.

الإسرائيلي ديفيد غروسمان تُرجِمت له بالفعل أكثر من رواية وعمل أدبي للغة العربية، مثل «الريح الصفراء» Yellow Wind التي ترجمها الفلسطيني محمد الأسعد سنة 1987 تقريباً، وأثارت ضجة حينها. ثم نشر الأسعد مقاطع من كتابات غروسمان ورده عليها في كتابه «أطفال الندى» عام 1990. وربما يؤدي فوز غروسمان بجائزة «مان بوكر» عام 2017 إلى تشجيع حركة الترجمة إلى العربية لخوض تجربة جديدة.

وهناك روايتان على الأقل مترجمتان للكاتب الإسرائيلي عاموس عوز «قصة عن الحب والظلام»، و«حنّة وميخائيل»، أو في ترجمات أخرى للعنوان «ميخائيلي».

الرواية الأولى ترجمها عن العبرية مباشرة، جميل غنايم. أما رواية «ميخائيلي»، فيبدو أن مترجمها، رفعت فودة، نقلها عن الإنجليزية عام 1991. الروايتان صدرتا لدى دار الجمل.

---

[272] «ثقافة إسرائيل: دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة»، مجلة «إبداع»، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد 1، 2، 3 (يناير، فبراير، مارس 1995). [ثلاثة أعداد خاصة عن الثقافة الإسرائيلية، ع 1: الشعر والفن التشكيلي؛ ع 2: الرواية والقصة القصيرة؛ ع 3: الدراسات والعلوم الإنسانية، اليهود العرب، المسرح والسينما].

المصري نائل الطوخي ترجم في مطلع الألفية الثالثة عدة أعمال إبداعية عن اللغة العبرية، مثل «تشحلة وحزقيل» تأليف ألموج بيهار، كما أنجز المترجم والباحث المصري عمرو زكريا المتخصص في الشؤون الإسرائيلية ترجمة رواية «معبر مندلباوم» التي وضعتها الأديبة الإسرائيلية داليا كوهين قْنُوهل وصدرت عن دار «كرمل» للنشر.

المسألة تحدث، إذًا، ومنذ زمن طويل، بعيدًا عن ضجيج المؤيدين وصخب المعارضين.

سرد الكارثة: 11 سبتمبر في الرواية

تركت هجمات 11 سبتمبر 2001 في مدينة نيويورك أثرًا نفسيًا صعبًا على العالم بأسره، جعله يقسم التاريخ إلى حقبتين ما قبل أحداث سبتمبر وما بعدها، وخلَّف الحادث إنتاجًا أدبيًا غزيرًا، وكان هناك العديد من الكتب والمؤلفات الروائية، منهم من صنَّف الأحداث والآخر اعتبرها مؤامرة، واستهوت الأحداث العديد من الروائيين عبر بعض الروايات التّي اتّخذت من هذا التاريخ أساسًا لكتابتها. ولعل أبرز هذه الأعمال هي «ريح الجنّة» للسعودي تركي الحمد، و«الإرهابي 20» لمواطنه عبداللّه ثابت، وأيضًا «الانتحار المأجور» لآلاء الهذلول، و«شيكاغو» لعلاء الأسواني، و«القاهرة الصغيرة» للإيطالي الجزائري عمارة لخوص، و«سنونوات كابول» للجزائري ياسمينة خضرا، فضلًا عن «المعبر» للفلسطيني زياد عبدالفتاح، ورواية «جوانتنامو» للروائي يوسف زيدان.

ولعل الحضور «العدواني» للحادي عشر من سبتمبر، جعل الكتابة الروائية عنه مباشرة، لا تحتاج إلى جهد كبير. اتخذ الأدب في مقاربة هجمات 11 سبتمبر والحرب على الإرهاب مناحي عدة، سعيًا إلى فهم الحدث وتفسيره. غير أن هذه الأعمال الروائية العربية تثير مسائل كثيرة متعلقة بالسرد والإرهاب من خلال رصد صورة الارهابي التي رسمها الروائي العربي وكيفية سرد الحادثة: 11 سبتمبر 2001، والتساؤل عن جمالية الكتابة الروائية في رصد الأحداث المؤلمة والغوص في نفسيات الشخصيات. ويبقى تساؤلٌ عن مدى نجاح الروائي العربي في الوصول إلى أعماق شخصية الإرهابي في روايات هجمات سبتمبر.

أبرز الروائي يوسف زيدان أحداث 11 سبتمبر في روايتي «محال» و«جوانتنامو» اللتين تأثرتا بإيقاعهما المتسارع لنتتبع مصير بطلها من الأقصر للخليج لأوزبكستان ثم أفغانستان ومعتقل جوانتانامو، ولغة يوسف زيدان الشعرية تجعلنا نعيش تجربة إنسانية فريدة، حيث يختلط الواقع بالخيال وننطلق مع البطل في رحلة لنكتشف خبايا النفس والعالم.

تعد رواية «شيكاغو» للأسواني واحدة من الأعمال الفنية العربية الأولي التي ألقت على أمريكا نظرة ذكية، تفصيلية وبالتالي منصفة، بل لعلها تكون

الجواب الواضح والعربي الممكن علي السؤال الذي راح الأمريكيون يطرحونه على أنفسهم غداة كارثة العمليات الإرهابية في نيويورك وواشنطن يوم 11 سبتمبر 2001.

رواية «الليلة الأخيرة لروح ملعونة» للكاتب الجزائري سليمان بانسيا، والذي تناول خلالها قصة شاب مسلم عاش حياة بعيدة عن الإسلام في أمريكا وكان يخاف من الموت، ثم تعرف على صديق جعله ينضم إلى المجاهدين وأقنعه بأن عليه التخلص من هذا الخوف من الموت عن طريق استقلال طائرة ومهاجمة بناية مرتفعة.

فيما رصد الكاتب الفلسطيني زياد عبد الفتاح في روايته «رواية المعبر»، المعاناة التي يواجهها كل ما هو فلسطيني على المعابر الحدودية، ويتزامن دخول البطل إلى أمريكا مع تفجير برج التجارة العالمي ما يتسبب له في عناء كبير كونه عربياً مسلماً وفلسطينياً في مجتمع صار يكره تلك الثلاثية.

في رواية «الإرهابي» لعبدالله ثابت، (2010) نتابع حكاية جهادي شارك في هجوم 11 سبتمبر على برجي التجارة ثم عدل معلناً التوبة.

أما رواية «ريح الجنة» للروائي السعودي تركي الحمد، فهي تروي أحداثًا تتصل بما جرى في نيويورك في 11 سبتمبر على ألسنة بعض المشاركين فيها من غير أن يحقق شروط الرواية فنيًا. تناول الحمد الأحداث بمنظور مختلف، وتبدو الشخصيات مرتبطة بفكرة الموت من خلال الحور العين ولحم طير مما يشتهون، وأنهار من خمر لذة للشاربين، وتتبدى الحياة مجرد محطة انتظار لبرهة من الزمن، هذا ما يدفع محمد المصري وعبدالعزيز السعودي وزياد اللبناني، وشخصيات أخرى، إلى القتل في أكثر الطرق وحشية، قتل من يعترض طريقهم، أو من لا يروق لهم سلوكه.

هؤلاء المسافرون الأبديون إلى الآخرة، من دون حقائب يحملونها، عدا حقدهم على الكفار ومثالهم الشيطان الأعظم أمريكا، وعلى الموالين لها نقل كثير من أحداث الرواية إلى مصر باعتبار أن أحد الذين فجروا البرجين كان محمد عطا، وهو مصري من الجيزة، قضى فترة من حياته في ألمانيا وقبلها كان في سوريا، ثم سافر إلى أمريكا ليشارك في الأحداث.

* الروايات العالمية

بعض المقاربات الأدبية للهجمات ظهرت بشكل مبكر، خصوصاً مع النصوص الأولى التي نشرها كل من إيان ماك إيوان، ودون ديليلو، ومارتن أميس، وجون أبدايك، مثل تلك التي حملت عنوان «لمحات قاتمة» وظهرت في صحيفة «نيويورك تايمز» مع تفصيل لافت حول صعوبة كتابة الخيال حول أحداث لا يمكن تخيلها.

في المجمل، فإن هناك شبه إجماع بين النقاد، بأن الأعمال الروائية في الجانب الخيالي كانت أضعف من التغطيات الصحفية والتحقيقات الممتازة التي أعقبت الهجمات، على الرغم من أن بعض الروايات كانت أفضل من غيرها في هذا المجال. ومن الواضح أن الجدل الذي أثارته «رواية هجمات سبتمبر»، قد أعادت مسألة الخيال إلى حظيرة البحث الأكاديمي والنقدي، عند التعامل مع أحداث شبيهة.

وعندما ظهرت روايات ديليلو، وكلير مسعود، وجاي ماك إينيرني، وكين كالفوس، سارع النقاد إلى ملاحظة تشابهات بينها، فالروايات التي ظهرت خصوصاً بين عامي 2006 و2007، ركزت بشكل رئيسي على سكان نيويورك (خصوصاً البيض منهم) وكيفية تعاملهم مع الصدمات النفسية، وكان مثيرًا، على سبيل المثال، المقال الذي كتبته باكنجا ميشرا بعنوان «نهاية البراءة».. وفيه تثير تساؤلات مستمدة من الروايات، خصوصاً رواية ديليلو، حول هل يجوز اعتبار الخلافات الزوجية رمزًا لما بعد هجمات 11/9؟

هناك العديد من الروايات العالمية التي تناولت هجمات سبتمبر، ومنها رواية «أصولي رغمًا عنه» لمحسن حميد.

تنطلق الرواية من مقهى في مدينة لاهور الباكستانية حيث يروي بطل الرواية قصة حياته لأمريكي، الباكستاني عاش في الولايات المتحدة، وهو خريج جامعة برينستون المرموقة، وقد حصل خلال وجوده هناك على وظيفة جيدة وكانت لديه حبيبة أمريكية، لكن بعد هجمات سبتمبر تخلى عن كل ذلك، لكن السؤال الذي تثيره الرواية هو: ما مدى الحرية التي كان يتمتع بها هذا الأمريكي/الباكستاني في اتخاذ خياراته الجديدة؟

وقد عُدت رواية «أطفال الإمبراطور» للروائية كلير مسعود من أفضل الأعمال الروائية عن هجمات سبتمبر، والتي تجسد فيها نضالات الطبقة المثقفة في مانهاتن، من خلال تقديم صورة شخصية لثلاثة أصدقاء، تقارب فيها مجريات الأشهر القليلة التي سبقت هجمات سبتمبر.

في روايته «غريبو أطوار في البلد» للصحفي كين كالفوس، يقدم كوميديا سوداء حول 9/11 باعتباره شيئًا آخر، وهي محاولة ساخرة لا يبرع إلا من يمتلك موهبة كالفوس في تقديمها، مثلا يسأل كالفوس في روايته بجرأة مستفزة: هل كنت ستشعر بالارتياح لو عرفت للحظة أن زوجتك كانت في البرجين اللذين تعرضا للتدمير؟ ماذا لو أن نجاة من كانوا هناك يعبر عن خيبة أمل آخرين؟ الرواية تقدم صورة عن علاقة منهدمة بين شريكين في اللحظة التي كان فيها العالم يتعرض لحالة انقسام لا تنسى.

«الصفر» للروائي والكاتب جيس والتر هي كوميديا سوداء أخرى حول 9/11، يحاكي فيها المؤلف الأجواء الكافكاوية بفرضياته المفاجئة: فهو يجعل أحد عناصر شرطة نيويورك الذي كان قد أطلق النار على نفسه ويعاني من فجوات رهيبة في ذاكرته، يقود مجموعة من الزوار المشاهير في جولة على المكان الذي كان يقوم فيه برجا مركز التجارة العالمي والمسمى «غراوند زيرو».

في رواية «الرجل الساقط» (2007) يقدم دون ديليلو فرضية بسيطة عن محامٍ يعمل في مركز التجارة العالمي نجا من الهجوم، لكنه لم يتمكن من إعادة ترتيب حياته كما كانت عليه قبل الهجمات، تتداخل في قوام الرواية فنون سردية عديدة.

تبدأ الرواية بفنان أداء يرتدي بذلة ويتدلى من حبل فوق شوارع نيويورك وسط غضب أهليها وإدانتهم. يراه هؤلاء يمنح العمل الإرهابي تعبيرًا جمالياً ويتحدى حدادهم، ويجهلون أنه ينتحر تدريجياً في الواقع.

تجمع رواية «فتى المنزل» للبريطاني الباكستاني هـ. م. نقفي في مزيج مدهش بين العديد من العناصر الكلاسيكية: خيال المهاجرين الجدد، وعادات سكان مدينة نيويورك، في الرواية ثلاثة شبان من أصل باكستاني، يحاول من خلالهم »نقفي» استكشاف وسيلة لنقل خبرات وتجارب المسلمين

في نيويورك بعد 11 سبتمبر، ويقدم أيضًا أفكارًا حول ما يعنيه أن يكون المرء أمريكيًا.. الآن أو في أي وقت آخر.

تضع إيمي والدمان في روايتها «العرض» فرضية مع عواقب غير محدودة: ماذا لو تم اختيار أمريكي مسلم بشكل عشوائي لتصميم نصب تذكاري في «غراوند زيرو» (في مكان البرجين المدمرين)؟ تدرس المؤلفة هذه الفكرة من زوايا متعددة، وتقدمها بكامل فرضياتها وعواقبها في هذا النص المميز.

وتتناول رواية «البيت الأزرق المنخفض» لعميل الاستخبارات الأمريكية روبرت بير، العديد من القصص لمجموعة من الأشخاص الذين عاشوا لحظة الحادث، لكنها بطريقة درامية، كما يحكي المؤلف عن ذكرياته أثناء أحداث 11 سبتمبر التي وصفها في الرواية بالأصعب في تاريخ «سي آي إيه».

أما رواية «ابن أمير حرب» للكاتب الأمريكي فيسبيرمان، والتي ترصد حياة الجماعات المتطرفة التي تعمل على تجنيد الشباب في العديد من دول العالم وتدريبهم على ممارسه الإرهاب، وظهر من خلال بطل الرواية، ذلك مواطن الأمريكي الذي ذهب إلى أفغانستان كمقاتل ليقابل هناك صحفيًا أمريكيًا ومترجمًا باكستانيًا، وتسرد أحداثًا كثيرة عن تجارة الموت التي أنتجتها على الإرهاب في أفغانستان، وصدرها للعديد من دول العالم.

بينما أثارت رواية «نيذرلاند». جوزيف أونيل (2008) الاهتمام، وربما هي الرواية التي شهد الجميع بواقعيتها حتى إن البعض يقول إن النقاد الأمريكيون وقعوا في غرام النثر الغنائي، ووجدوا في موضوع الرواية صدى للحظة التاريخية، حتى أن الرئيس الأمريكي باراك أوباما الذي أشاد بالرواية ووصفها بـ«الرائعة».

وتتناول الرواية قصة هانزل فون دن بروك، المصرفي الهولندي الذي تضطرب حياته بسبب هجمات الحادي عشر من سبتمبر سنة 2001، تهجره زوجته، مصطحبة ابنهما الوحيد وتنتقل إلى لندن، بينما يبحث هانزل الذي يعيش قرب فندق تشيلسي عن ملاذ له في لعب الكريكت في مجتمع المهاجرين بإحدى الجزر.

«النسيان» لديفيد فوستر والاس هو مجموعة قصصية تدخلك في أجواء مظلمة، متعبة، صعبة، ومؤلمة، والاس يغوص في خيبة أمل الحياة الأمريكية

بشكل مثير، الأكثر تميزًا في المجموعة هي قصة طويلة نسبياً، حول مجلة تقع مكاتبها في مركز التجارة العالمي، وتدور أحداثها خلال الأشهر التي سبقت الهجمات.

«تأثير العيش في الخلف» لهايدي جيلفاتز هي واحدة من أعنف وأغرب الروايات حول هجمات سبتمبر، وتتميز بجرأة الابتكار والأسلوب التجريبي العبثي، شقيقتان تسافران عبر المغرب عندما يتم خطف طائرتهما، المؤلفة في هذه الرواية تسعى إلى استكشاف أفكار الشقيقتين، من خلال أحاديثهما التي تدخل أحياناً في دائرة اللامعقول حول الماضي والمستقبل.

كما تناولت الأحداث العديد من الروايات مثل «الأحد» للكاتبة الإنجليزية، آن ميكدون، ورواية «المهرج شيلمار» للكاتب البريطاني سلمان رشدي، «صلوات من أجل القاتل» للكاتب روبرت فيرجين.

مؤلفون «قتلة»

في أغسطس 2018، أدين مؤلف صيني بارتكاب أربعة جرائم قال إنه استوحاها في رواياته، ليستكمل تاريخاً من جرائم بشعة أوردها مرتكبوها في روايات ألفوها.

وحين أدين المؤلف الصيني ليو يونغ بياو بقتل أربعة أشخاص أوسعهم ضرباً حتى الموت في نُزل عام 1995، ربما لم يُفاجأ قراؤه كثيرًا بالأمر.

ففي مقدمة روايته عام 2010 بعنوان «السر الآثم» نوه ليو إلى أنه بصدد رواية أخرى تدور قصتها حول مؤلفة ترتكب سلسلة جرائم بشعة وتهرب من العدالة. وفي النهاية لم يُقدر له أن يكتب تلك الرواية، وإن اعتزم تسميتها «الكاتبة القاتلة الحسناء».

وبعد القبض عليه، يقال إنه صرح لتليفزيون «سي سي تي في» الصيني أنه استلهم بعضًا من مؤلفاته من الجرائم التي ارتكبها، وبين ضحاياها حفيد أصحاب النُزُل الذي لم يتجاوز الثلاثة عشر ربيعاً.

وليو ليس أول مؤلف يقترف جرائم يشيب لها الولدان ويضمنها رواياته، ففي عام 1991 قتل الكاتب الهولندي ريتشارد كلينكهامر زوجته ومن ثم عرض على ناشره رواية مخيفة يترجم عنوانها إلى «الأربعاء يوم اللحم المفروم»، أورد فيها سبع طرق تقتل بها زوجتك.

ومن المؤلفين من استعاض عما لم يرتكبه من جرائم بخيال جامح، بدءًا برواية «بدم بارد» تأليف ترومان كابوت والتي وصفها بـ«رواية وقعت فعلًا»، ومرورًا بأعمال حازت صيتاً عالمياً كرواية «الحجرة» تأليف إيما دونيهيو، و«البنات» لإيما كلاين، معتمدين على أحداث حقيقية زادها الخيال ترويعا وجعل وقعها في النفس أشد رعباً.

الجرائم الخمس الآتية والروايات التي استوحتها عُدت مزجاً بين الأدب والواقع، لا يوصى ضعاف القلوب بمطالعته.

«زهرة الأضاليا السوداء»

أحاطت بجريمة «الأضاليا السوداء» كثير من الاعترافات الكاذبة ونظريات المؤامرة وتقول إحداها بتورط الممثل الأميركي المعروف أورسون ويلز.

اسمها الحقيقي إليزابيث شورت، ولم تكن قد تجاوزت الثانية والعشرين حين عُثِر على جسدها مشوهاً ببقعة مهجورة في لوس أنجليس في يناير عام 1947. وُجِدت الجثة مبتورة من الوسط ومفرغة من دمائها، حتى أن الأم الشابة التي وجدتها مصادفة ظنت لأول وهلة أنها تمثال.

وأطلقت عليها الصحف التي أبرزت تفاصيل الجريمة البشعة اسم «زهرة الأضاليا السوداء». دارت تحقيقات الشرطة حول 150 متهماً، ولكنها لم تقد للقبض على أي شخص، ورغم ورود ما يربو على 500 اعتراف منذ اكتشاف الجريمة، فإن الشرطة لم تتحقق من مصداقية أي منها.

تلك الجريمة التي لم تُحَل تركت أثرًا لا يمحى، إذ استوحتها العديد من الكتب والأفلام منها رواية «اعترافات مصدقة» لجون غريغوري دان عام 1977 والتي تبدأ بجريمة مماثلة وتتطور لقصة أخوين في أربعينيات لوس أنجليس تتحول حياتهما من الضياع للأمل.

أما العمل الأبرز فهو رواية «زهرة الأضاليا السوداء» البوليسية لجيمس إلروي لعام 1987 والتي تخالف الواقع بتصورها التوصل إلى الجاني. ورغم أن أحداث الرواية تبدأ قبل عام من ميلاد إلروي فإنها تحمل وقعاً خاصاً بالنسبة له؛ إذ أهداها لأمه التي كانت ضحية جريمة قتل وقعت في لوس أنجليس عام 1958.

جرائم غريت ويرلي

تلقى الكاتب الشهير آرثر كونان دويل كثيرًا من بريد المعجبين في زمانه، منها رسائل خلطت بينه وبين شخصيته الخيالية الأشهر، المخبر الملهم شيرلوك هولمز، وطلبت منه المساعدة في حل جرائم.

وفي العقد الأول من القرن العشرين، أفرِج عن محام يدعى جورج إدالجي بعد أن أمضى ثلاث سنوات من حكم بالسجن لسبع سنوات مع الأشغال الشاقة. وقد أدانته المحكمة بإلحاق إصابات قطعية بخيول وماشية فضلًا عن إرسال رسائل بغيضة «من مجهول» لاحقت أبويه أمدًا طويلًا من الزمن.

أصر إدالجي على براءته وطلب من دويل المساعدة في إثبات البراءة، خاصة مع اعتقاد دويل أن اتهام إدالجي له علاقة بلون بشرته -لأن والده هندي- ومن ثم عمل حثيثاً على مكافحة ما اعتقد أنه عنصرية متأصلة في جهاز شرطة ستافودشير. أثارت القضية اهتمام القراء على نطاق واسع في أوانها وسميت بجرائم غريت ويرلي نسبة إلى القرية التي شهدت الأحداث، وفي عام 2005 حوَّلها المؤلف الإنجليزي جوليان بارنز لرواية بوليسية مثيرة بعنوان «آرثر وجورج» رشحت لجائزة بوكر وتحولت لعمل مسرحي وآخر تليفزيوني.

اختفاء بولا جين ويلدن

في غرة ديسمبر عام 1946 اختفت طالبة تبلغ من العمر 18 عاماً بينما كانت تسير في غابات فيرمونت. كانت بولا جين ويلدن الابنة الكبرى لأحد المصممين، وكانت في عامها الثاني بكلية بنينغتون حين أرادت التنزه في الطبيعة القريبة بعد ظهر يوم أحد بارد دون رفيق أو حقيبة، وبجعبتها قليل من المال.

وحين تأخرت عودتها إلى الجامعة تم استدعاء مسؤول الشرطة، والذي عُنِف لاحقاً لعدم كفاءة التحقيق. لم تأل الشرطة جهدًا في محاولات البحث عن بولا جين ويلدن وحلقت المروحيات مرارًا فوق الغابات التي اختفت فيها.

تنوعت النظريات بين السقوط وفقدان الذاكرة أو الانتحار أو القتل، ولم يُعثر أبدًا على جثة في تلك المنطقة. وشهدت الفترة ما بين عامي 1945 و1950 أربع حالات اختفاء على الأقل في نفس المنطقة دون معرفة السبب.

أثار ذلك خيال المؤلفة شيرلي جاكسون وهي من نفس المنطقة وكان زوجها يُدرّس في كلية بنينغتون، واستلهمت من اختفاء ويلدن روايتها الغامضة بعنوان «القاتل» لعام 1951، وتطرقت على عجالة للأمر نفسه في قصتها القصيرة «الفتاة المفقودة».

وفي لفتة مثيرة تلتقط سوزان سكارف ميريل خيط الجريمة في روايتها «شيرلي» عام 2014 لتتهم المؤلفة السابقة بالضلوع في اختفاء ويلدن!

«جزار بلينفيلد»

هذه المرة الجريمة مزدوجة: القتل وسرقة الجثث!

المكان بلينفيلد بولاية ويسكونسن حيث ألقي القبض على إدوارد ثيودور غاين عام 1957، والذي انتهى به المطاف بالموت عام 1984 بالمصحة العقلية حيث أودِع.

غير أن الجرائم المروعة التي ارتكبها جعلت سيرته لا تنتهي بوفاته. اعترف غاين بقتل امرأتين، واستخراج جثث بعد دفنها بوقت قصير من مقابر بالمنطقة بغرض حياكة «بدلة نسائية» يتوارى تحتها ليتقمص شخصية أمه الراحلة.

وتوصل المحققون في منزله إلى مجموعة غريبة من «الأثاث والملابس» كلها من رفات بشرية. وبعد عامين من القبض على غاين، نشر المؤلف روبرت بلوك رواية مثيرة بعنوان «نفوس معقدة» حولها المخرج ألفريد هيتشكوك عام 1960 إلى أحد أشهر أفلامه (لم يكن بلوك متابعاً لجرائم غاين حين بدأ تأليف الرواية، ولكنه قرأ عنها قبل الانتهاء منها). ولاحقاً استلهم توماس هاريس منها شخصية «بافلو بيل» في رواية «صمت الحملان».

هاري باورز: سفاح النساء

تصيّد السفاح هاري باورز ضحاياه من إعلانات القلوب الحائرة بالصحف، ليقتل عاشقات ولهانات ومن ثم يحصل على أموالهن. ومن بين ضحاياه أرملة تدعى أستا أيشر وأولادها الثلاثة في بارك ريدج في إيلينوي. بعد مراسلات حميمة اصطحب باورز أيشر لبضعة أيام في أواخر يونيو عام 1931 قبل العودة بمفرده للأولاد ليخبرهم أنه جاء ليأخذهم إلى أمهم.

اختفت امرأة أخرى بينما بدأت الشرطة التحقيق في حالات الاختفاء في أغسطس. وفي منزل أيشر قادت رسائل الغرام الشرطة إلى منطقة كوايات ديل بويست في فيرجينيا وإلى مسرح جريمة مأساوية شملت آثار أقدام طفل مخضبة بالدماء. كما عثرت الشرطة على حزمة مراسلات أخرى تشير إلى أن باورز كان بصدد إعادة الكرة مع أخريات.

أعدم باورز شنقاً عام 1932 بعد أن بات حديثاً لا ينقطع لوسائل الإعلام بل وأصبحت «مقتنيات» الكوخ الذي كان باورز يصطحب ضحاياه إليه تباع

في الشوارع. وحينما ذكرت الروائية جاين آن فيليبس الجريمة في أولى رواياتها تلقت إحدى المقتنيات. وفي عام 2013 نشرت رواية «كوايات ديل»، التي ضمّنتها تفاصيل دقيقة مثيرة للقضية وتوابعها.

وكان من الشخصيات القليلة المبتدَعة في الرواية تلك الصحفية الشابة «إميلي ثورنهيل»، التي أذنت شخصيتها بفجر تمكين المرأة الذي جاء لاحقاً. بين أسطر الرواية تدرك ثورنهيل السبب في تمكن السفاح من «تلك النساء ممن انتصف بهن العمر، ممن أيسن من الرجال والأقدار، وبتن في أمس حاجة إلى من يرعاهن ويحميهن».

«بقايا اليوم».. المجد في 4 أسابيع!

«الحقيقة الصعبة بالتأكيد هي أنه بالنسبة لأمثالك وأمثالي ليس أمامنا سوى خيار بسيط، هو أن نترك مصيرنا بالكلية في أيدي هؤلاء السادة الكبار عند صرة هذا العالم، الكبار الذين يوظفون خدماتنا، ما جدوى أن نزعج أنفسنا بما كان ينبغي أن نفعل أو لا نفعل لكي نتحكم في مسيرة حياتنا؟»

هذه الكلمات على لسان «ستيفنس» بطل رواية «بقايا اليوم» من تأليف الكاتب البريطاني من أصل ياباني كازو إيشيغورو، تحكي كل شيء عن الرواية، وعن تقنية الكتابة عند إيشيغورو، الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2017.

قبل هذا التتويج، حصل كازو إيشيغورو على عدة جوائز أدبية رفيعة في بريطانيا، بينها جائزة البوكر سنة 1989. وفي سنة 1995 منح إيشيغورو نوط (OBE) في بريطانيا لما قدمه من خدمات في الأدب. وفي سنة 2008، صنفته صحيفة «التايمز» في المرتبة 32 في قائمتها لأعظم 50 مؤلفاً بريطانياً منذ سنة 1945.

الجدير بالذكر أن كازو إيشيغورو ولد في ناغازاكي باليابان في 8 نوفمبر 1954، وانتقل بعد ست سنوات مع عائلته للعيش في بريطانيا وحصل درجة الليسانس من جامعة (كنت) سنة 1978، ثم نال بعد ذلك شهادة الماجستير من جامعة (إيست أنغليا) في الكتابة الإبداعية سنة 1980. وشكَّل حصوله على الجنسية البريطانية سنة 1982 دافعاً قوياً للكتابة الأدبية باللغة الإنجليزية، وانخراطاً فاعلًا في المجتمع الثقافي.

كتب إيشيغورو عدة روايات، ترجمت إلى أكثر من أربعين لغة. وألف عددًا من الكتب في الدراما والرواية التاريخية والخيال العلمي والسرد بصفة عامة. وكتب سيناريوهات أفلام ومسلسلات تليفزيونية. ومن بين أشهر روايات هذا الكاتب (منظر شاحب من التلال) (A Pale View of Hills 1982)، و(فنان من العالم الطافي) (An Artist of the Floating World (1986))، (بقايا النهار) (The Remains of the Day (1989))، والتي فاز عنها

بجائزة (Man Booker). وكذلك (من لا عزاء لهم) (The Unconsoled) 1995))، و(عندما كنا يتامى) (2000) (When We Were Orphans)، ورواية (لا تدعني أرحل أبدًا) (2005) (Never Let Me Go).

«إنه روائي بديع، في رأيي، إذا مزجت بين جين أوستن وفرانز كافكا، تحصل على إيشيغورو». هكذا وصفت سارة دانيوس أمين الأكاديمية السويدية إيشيغورو، وهي تحاول تقريب صورته إلى أذهان القراء والنقاد حول العالم.

وبغض النظر عن بعض المبالغة في الوصف، فإنه لا يخلو من الحقيقة.

روايته «بقايا اليوم»، عملٌ عضوي متماسك، متكامل الأجزاء، كل مشهد وكل شخصية تضيف إلى الصورة الكلية وتبرزها، وأسلوب الكاتب المحكم يناسب موضوعه تماماً، كما هو مناسب لشخصية الراوي الذي يسافر بسهولة بين المراحل الزمنية المختلفة.

وفي تداخل وتقاطع بين الذاكرة الفردية والتاريخ الوطني من خلال عقل رئيس خدم «ستيفنس»، نجده مقتنعاً بأنه خدم الإنسانية لا لشيء إلا لأنه سخَّر كل كفاءته وخبرته المهنية لخدمة رجل عظيم «لورد دارلنغتون».

وباستعراض تاريخه في المهنة يكتشف «ستيفنس» ما يجعله يضع كل شيء موضع المساءلة: عظمة اللورد، وعلاقته بالآخرين، ونمعنى حياته التي عاشها في عزلة عن كل شيء باستثناء وظيفته، معنى الكرامة المهنية، الزمن المفقود الذي يحاول استعادته.

في الرواية، نتابع حكاية رئيس خدم في قصر «دارلنغتون هول» الذي كان يؤمه علية قوم المجتمع الإنجليزي وصفوة رجال السياسة حول العالم، وهو يحكي عن مخدومه «لورد دارلنغتون» ويحكي عن زملاء العمل وعلى رأسهم «مس كنتون»، تكتشف أنه عاش حياته من خلال من حوله، لم تكن له أي حياة خاصة، أفنى شبابه وكهولته في خدمة اللورد، وكان يرى أن هذا هو دوره الحقيقي.

كان البطل يفلسف معنى الكرامة باختصار على أنها القدرة على خدمة السادة بمنتهى الإتقان وعدم الوقوع في الأخطاء مطلقاً، عدم اهتزاز صورته أبدًا. بمعنى آخر يمكننا أن نقول أن البطل كان يخشى أن يخطئ حتى لا

يوبخه أحدهم ويكتشف فجأة أنه «خادم»، فقام بفلسفة فكرة الكرامة في قالب يناسب حاجته إلى الشعور بأهميته وقيمته الإنسانية.

تمكن الكاتب عن طريق شخصية خيالية بريطانية، يتكلم كلاماً يبدو عادياً دون الكثير من الأحداث الصادمة، أن يجعل الشخصية تتماس مع القارئ اليوم. كما نجح في أن يجعل «لورد دارلنغتون» والذي لم يكن الشخصية الرئيسية في الرواية، محفزًا لك أن تفكر في مبادئك الخاصة، نبله وقراراته التي كانت تهدف وقتها لتجنب الحرب وإقرار السلام ومحاولاته المستميتة للدفاع عن القيم الإنسانية وتجنب الحرب واعترافه بالخطأ في أواخر عمره.

التكتم هو أحد خيوط الكتابة التي لا يفلتها إيشيغورو.

هذا ما نلمسه في قصة حُبّ «ستيفنس» لمدبرة المنزل «مس كنتون»، هذا الحب الذي لم يعترف به أبدًا لنفسه حتى، الحب الذي كان يمكن أن ينقذه من بين براثن عقله عندما يموت اللورد ويواجه «ستيفنس» نفسه بعد مضي الوقت، عندما يكتشف فجأة أنه لم يكن مهماً بتلك الدرجة التي جعلته منهمكاً في دوره كرئيس خدم، قصة الحُبّ الرقيقة جدًا التي لم تتبلور سوى في ثلاثة مشاهد على الأكثر والتي لم يُعرها البطل الاهتمام الذي يليق بها وقتها، والذي جعله يجلس على الجسر باكياً في آخر مشاهد الرواية.

يعمل رئيس الخدم فقط دون أن يلتفت لحياته الخاصة: «في لحظة رومانسية، عندما كانت السيدة المدبرة، تحاول أخذ الكتاب من يده، اقتربت منه كثيرًا حتى استطاع شم رائحة شعرها، أفسد كل شيء، بالطلب منها الخروج من غرفته، مدعياً أن هذا هو وقته الخاص وأنها تفسده عليه».

في كل مرة تُحاول التلميح وتتمنى أي اجابة أو استجابة منه، كان هو أيضاً، في كل مرة، يضغط على نفسه، مُتظاهرًا باللامبالاة، يخفي حقيقة مشاعره، فكان يومه مُمتدًا من استيقاظه حتى نومه، يعمل عند لورد انجليزي يتورط، بقصد او عن غير قصد، في خيانة بلاده. «لقد منعه كبرياؤه المصطنع، كرئيس للخدم، وإخلاصه الأعمى، لخدمة سيده، من أن يقوم بأي عمل يُخرجه من الصورة الرسمية التي رسمها لشخصيته أمام الآخرين.. كم كرهته السيدة المدبرة، حينما نزل من غرفة والده، بعد وفاته مباشرة، عائدًا

إلى عمله، مُتظاهرًا بعدم الاكتراث مُجبرًا دموعه أن تبقى في مقلتيه.. وكم أشفقت عليه، وعلى مفهومه الساذج، للنجاح في العمل».

«إيشيغورو» يكتب بأسلوب شديد الاقتصاد، لا يقدم التفاصيل الضرورية، بل إنه كثيرًا ما يقول شيئًا، وهو يعني شيئًا آخر، كتاباته خليط من الاستعارات المنفصلة والتلميحات والتشبيهات والتداخلات الغامضة بين الشخصيات، وهو كاتب مدهش في تقديم شخصيات ثانوية تحيط بأبطاله فتبرزهم عن طريق العلاقة التي تربطهم معاً». هكذا وصف الكاتب والمترجم طلعت الشايب الأديب كازو إيشيغورو، في مقدمته لرواية «بقايا اليوم» التي ترجمها للعربية.

شخصية «ستيفنس» في هذه الرواية تعكس أفكار وتأملات «إيشيغورو» الخاصة وعدم وضوح الرؤية لديه والتمادي في السير في الاتجاه الخطأ. شخصيته مرسومة بعناية فائقة تبرز مزايا وعيوب الطبيعة المتحفظة، فهو شخص رزين محترف يحاول أن يحافظ على النظام والانضباط ومستوى الخدمة الممتاز في قصر مخدومه، هذه الجهود كلها تفيض على حياته الشخصية وتطغى عليها مخلفة رجلًا غامضاً أجوف.

ولكن، كيف كتب إيشيغورو هذه الرواية؟

يقول الروائي:

خطرت لي أنا و«لورنا» خطة، فقررت إلغاء جدول أعمالي لمدة أربعة أسابيع بلا هوادة وأن أمضي بما أسميناه بطريقة غامضة «الحادثة»، وخلال فترة «الحادثة» لن أفعل شيئًا سوى الكتابة من التاسعة صباحاً إلى العاشرة والنصف مساء من الاثنين إلى السبت، كنت أتوقف لمدة ساعة لتناول الغداء وساعتين لتناول العشاء، كنت لا أقابل أحدًا، ناهيك عن الرد على البريد، ولا أقترب من الهاتف، ولا أستقبل أحدًا في المنزل، أما «لورنا» فعلى الرغم من جدول أعمالها المزدحم فقد قامت خلال تلك الفترة بإنهاء حصتي من أعمال الطبخ والأعمال المنزلية، وبهذه الطريقة، كنا نأمل، أن أتمكن ليس فقط من إنهاء مزيد من الأعمال من الناحية الكمية، بل الوصول أيضًا إلى الحالة النفسية التي كان يصبح فيها عالمي الخيالي أكثر واقعية بالنسبة لي من الواقع الفعلي.

«كنت قد بلغت حينها الثانية والثلاثين من العمر، وكنا قد انتقلنا أخيرًا إلى منزل في «سيدنهام» جنوبي لندن، حيث كانت المرة الأولى في حياتي التي

أكرس فيها نفسي للدراسة، فقد كتبت أول روايتين لي على طاولة الطعام، التي كانت في الواقع نوع من الخزانات الكبيرة مثبتة على رف مرتفع بدون باب، ولكنني كنت أشعر بسعادة غامرة وأنا أمتلك مكاناً يمكنني فيه نشر أوراقي من حولي كما تمنيت ولا أضطر إلى جمعها و إزالتها في نهاية كل يوم، وقد كنت أعلق الرسوم البيانية والملاحظات في كل مكان على الجدران المقشرة وأعود للكتابة.

«وقد كانت هذه في الأساس هي الطريقة التي كتبت بها رواية «بقايا اليوم»، فطوال فترة «الحادثة»، كنت أكتب بشكل حر غير مبالٍ بالأسلوب، أو ما إذا كنت قد كتبت في الظهيرة شيئاً يتناقض مع ما كنت قد وصلت له في الصباح، كانت الأولوية مكرسة ببساطة إلى ترك الأفكار تطفو وتنمو، الجمل القبيحة والحوار البشع والمشاهد التي ذهبت أدراج الرياح أنا سمحت لها جميعًا بالبقاء وحرثت لها.

«وفي اليوم الثالث، لاحظت «لورنا» أنني أتصرف بشكل غريب خلال فترة استراحتي المسائية، في يوم الأحد الأول انطلقت في مغامرة في الهواء الطلق، في طريق «سيدنهام» العام، وضحكت بشكل متواصل حين كانت «لورنا» تخبرني بحقيقة أن الشارع قد أنشئ على منحدر، حيث كان الناس يتعثرون فوق بعضهم أثناء الهبوط من المنحدر، في حين كان الصاعدون يلهثون ويترنحون من فرط الجهد. كانت «لورنا» مشغولة بفكرة أنه مازال أمامي ثلاثة أسابيع أخرى لأقضيها بالطريقة لاذاتها، لكنني شرحت لها أنني كنت بحالة جيدة، وأن الأسبوع الأول قد تكلل بالنجاح.

«واصلت ذلك لمدة أربعة أسابيع، وفي نهايتها كانت الرواية قد اكتملت تقريباً، وعلى الرغم من أن الأمر كان بالطبع يتطلب المزيد من الوقت لكتابة الرواية كاملة بشكل لائق، فإن الانتعاشات الخيالية الحيوية جميعها قد اعترتني خلال «الحادثة»[273].

أربعة أسابيع، وعملٌ روائي محكم.

درسٌ بليغ لمن شاء.

---

[273] كازو إيشيغورو، كيف كتبت «بقايا اليوم» في أربعة أسابيع!، ترجمة: عبدالله الزمايّ، موقع «تكوين» الإلكتروني
http://www.takweeen.com/?p=9715

خط الصعيد.. وأغاني الخلاعة!

تعد موسوعة «تراث مصري» للكاتب والباحث أيمن عثمان من الموسوعات المميزة التي صدرت أخيرًا، بفضل ما تحتويه من حكايات ومعلومات مثيرة ومنسية عن أحداث ولقطات فارقة في تاريخ مصر.

صدر من الموسوعة -حتى مطلع عام 2018- جزءان، وهي تحكي تفاصيل من عينة كيف تسببت جرائم خط الصعيد محمد منصور وهروبه المستمر في إحراج مدير مديرية أسيوط عزيز باشا أباظة وتعرضه لسخرية الملك فاروق حينما قال له: قل لي يا باشا، لفظ «الخط» بنقطة فوق الخاء أم فوق الطاء؟ هل هو الخط أم الحظ رفيقه؟

يروي الكتاب تفاصيل شائقة عن خط الصعيد، ونشأته، وكيف انتهى به الأمر بعد تهديد مديرية أسيوط بنفسها. ويروي الباحث قصة منصور الذي جرفه الثأر حتى وصل به الأمر حد قتل 70 فردًا من أسرة واحدة.

أما منطقة الزمالك فكانت تسمى العشش، وكانت مأوى للثعالب والذئاب والعقارب. جاء عبدالنعيم محمدين من بلدته قنا عام 1897، ومعه مال اشترى به قطعة أرض من تلك المنطقة بسعر لم يزد عن قرشين ونصف القرش.. ثم أخذ يستصلح الأرض حتى جعلها صالحة للزراعة، وطهَّرها من الحيوانات المفترسة. وبمرور الوقت تطورت، حتى صارت تلك المنطقة الراقية في القاهرة.

لعل أول عملية اغتيال في صفوف الجنود الإنجليز حصلت عندما أخرج رئيس عمال عنابر السكة الحديد إبراهيم موسى مسدسه وأطلق رصاصتين على الجندي الإنجليزي وقتله، ثم أسرع ووضع مسدسه في جيبه، وأخرج مسبحته وكأن الأمر لا يعنيه!

وقد يستوقفك ما ورد في الكتاب عن أغاني الخلاعة قبل 100 عام.

يقول أيمن عثمان إنه إذا كانت أغنيات من نوعية «سيب إيدي»، و«الشبشب ضاع»، و«بص أمك»، قد انتشرت في السنوات الاخيرة، فإن مصر عرفت مثل هذه الأغاني وأكثر في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى.

انتشرت في تلك الفترة أغاني العوالم والخلاعة، وراجت الطقايق التي لا تخلو من ألفاظ ومعانٍ خادشة للحياء، مثل «حِلِف إنه يمتعني» للمطرب عبداللطيف البنا، و«عاشق وليه تلوموني وبين النهود واحملوني» للمطرب صالح عبدالحي، و«حرَّص مني إوعى تزغزغني جسمي رقيق ما يستحملشي» للمطرب محمد عبدالمطلب، و«شفتي بتاكلني أنا في عرضك خليها تسلم على خدك» لفاطمة رشدي، و«يوه يا دين النبي تنَّك سارح.. ما شبعتش من ليلة إمبارح» للمطربة نفسها، و«ارخي الستارة اللي في ريحنا أحسن جيرانك تجرحنا» لمنيرة المهدية، و«إيه اللي جرى ف المندرة.. شيء ما اعرفوش دانا كنت لسه صغيرة»، و«خد البزة واسكت»، و«يا ريتني ف حلقك برقة واتمتع فوق خدك ساعة» للمطربة تودد، وكل من «إن كنت شاريني ما تبعنيش مش ليلة تجيني وعشرة مفيش» و«تلبس وتقلع شيفتشي» لفنان الشعب سيد درويش.

وكان الراعي الرسمي في «تعبئة» أغاني الخلاعة وتوزيعها في أسطوانات اليهودي ليتو باروخ مسعودة، وكيل شركة «أوديون» لتسجيل الأسطوانات ومدير شركة مصر للتمثيل والسينما، وباروخ بالمناسبة هو ملحن أغنية «سوسو حنتوسو.. يا حلاوتك يا لطافتك يا سوسو».

ولفظ «تعبئة» الوارد أعلاه كان المصطلح الذي استخدمته فاطمة رشدي في مذكراتها، وهي تشير إلى تسجيل الأغاني على أسطوانات.

ويحكي أيمن عثمان كيف أنه من من طرائف بدايات السينما في هذه الفترة أن حريقاً شب في ماكينة عرض «صالة سانتي» أثناء عرض أحد الأفلام، وكان أصحاب الملاهي والمسارح عانوا من الكساد بفعل إقبال الأهالي على دور العرض. أشاع أصحاب الملاهي أن الله قد أحرق الشيطان الذي يستخدمه صاحب السينما السنيور سانتي. راجت الشائعة، وامتنع الأهالي عن دخول السينما، ولم تنفع محاولات سانتي في إقناعهم بأن الشيطان لا علاقة له بالسينما، واشترطوا عليه إثبات أن الشيطان لا يتحرك داخل الشاشة ويشخص مع إخوانه من الشياطين صورًا وخيالات!

في سياق آخر، يحكي أيمن عثمان كيف لعبت التبرعات دورًا بالغ الأهمية في تاريخ مصر..

أنشأنا الإسعاف المصري 1902.. بالتبرعات

أسسنا الجامعة المصرية 1908.. بالتبرعات

أنشأنا مبرة محمد علي 1909 .. بالتبرعات

انطلقت حملات محو الأمية في ضواحي القاهرة 1909.. بالتبرعات

شيّدنا تمثال نهضة مصر سنة 1922.. بالتبرعات

تأسست مستشفيات المواساة 1929.. بالتبرعات

أطلقت حملة تشجيع الإقتصاد المصري بمشروع القرش سنة 1931 .. بالتبرعات

تم إنشاء مستشفى الدمرداش 1928.. بالتبرعات

كافحنا الحفاء سنة 1941.. بالتبرعات

تم تعليم أطفال العاطلين بالإسكندرية سنة 1943.. بالتبرعات

واجهنا السيول سنة 1951، 1975، 1979، 1987، 1994.. بالتبرعات

معونة الشتاء، وبنك الطعام، ومستشفى القلب، 57357.. بالتبرعات

يبقى القول إن مشروع «موسوعة تراث مصري» يستحق التقدير والتشجيع، لنشره قطوفاً من تاريخ مصر بأسلوب مبسط.

صلاح عيسى.. حارس الذاكرة

في 23 سبتمبر من العام 1981، سأل صلاح عيسي نفسه في زنزانته: «أهي متعة أم عذاب أن يكون الإنسان أحد شهود التاريخ من القمة؟».

يومها كان عيسى ضمن هؤلاء المثقفين واليساريين الذين زج بهم الرئيس أنور السادات في السجن، في إطار ما سُمي اعتقالات سبتمبر.

عاش عيسى العمر كله وهو يجيب عن هذا السؤال الصعب، وسط خلافات -واتهامات- طالته هو شخصياً بتقديم إجابة تخالف الواقع. غير أن الجدل يتوقف، حين نكون بصدد الحديث عن مكانة صلاح عيسى، الذي يوصف بأنه مقريزي العصر الحديث.

لعل المنجز الأهم في سيرة الكاتب الصحفي صلاح عيسى ومسيرته، هو تلك المؤلفات التاريخية التي أثرى بها المكتبة العربية.

نعم، لصلاح عيسى بصمة في الصحافة المصرية؛ إذ إنه شارك في تأسيس وإدارة عدد من الصحف والمجلات،منها «الكتاب» و«الثقافة الوطنية» و«الأهالي» و«اليسار» و«القاهرة»، غير أن كتاباته التي يعيد فيها قراءة التاريخ المصري بأدوات فاحصة وأسلوب رشيق يعتمد على الجانب الشعبي من الأحداث ومواقف الشخصيات، هو ما يمكن أن يمتد أثره طويلًا في الثقافة المصرية والعربية.

لم يكن صلاح عيسى حدثًا عابرًا في مسيرة الثقافة المصرية. شأنه شأن كل الموهوبين، كان حدثًا استثنائياً، وشأنه شأن كل المهمومين، كانت إطلالته فارقة، ينتظرها محبوه -وهم كُثر- عند كل حدثٍ جلل، كي ينير لهم الطريق وسط ركامات هائلة من الطنطنة والضبابية والادعاء.

كانت حكايات التاريخ هي الجسر الذي عبرت فوقه أفكاره وأشواقه الجامحة الطامحة، الحالمة بوطنٍ أجمل وأعدل لكل أبنائه، العائشين على سواعدهم، كما هي حال الناس في قريته «بشلا»، التي اشتهرت بتوريد عمال التراحيل، أو المترفين في قصور المحروسة وأحيائها الراقية.

لم تكن كتابته في التاريخ من ذلك النوع الأكاديمي الجاف والجامد، وإن لم تغب عنها حيادية المؤرخ ودقته وموضوعيته، فقد صاغها بأسلوبه السهل الممتنع ورفرفت حول سطورها روحه الساخرة وبساطته الآسرة، سواء وهو يرصد توابع الظلم الاجتماعي ومآلات الفقر والعوز في «رجال ريا وسكينة» أو وهو يغوص في خبايا علاقات النبلاء وبنات القصور في «البرنسيسة والأفندي».

بدا صلاح عيسى (14 أكتوبر 1939- 25 ديسمبر 2017) مهموماً بالشأن التاريخي منذ بدايات مشروعه التأريخي والثقافي، وربما اختار مهمة استجلاء الحقيقة قبل مهمة كتابة التاريخ، مستخدماً سلاح الوثائق والمستندات؛ لذا جاء أول كتبه «الثورة العرابية» عام 1972 وأتبعه بعدد من أهم المؤلفات في الأدب والتاريخ والفكر السياسي منها : «مثقفون وعسكر»، «دستور في صندوق القمامة»، «حكايات من دفتر الوطن»، «تباريح جريح»، «رجال ريا وسكينة»، «جلاد دنشواي»، «شاعر تكدير الأمن العام» وغيرها.

وبمهارة الصحفي الفاهم، واتساع ثقافة المناضل اليساري، قدم لنا صلاح عيسى حكايات منسيّة عن مصر، وتمكن من تضفير التفاصيل صانعاً ما يُسمى دراما التاريخ، اعتمادًا على وثائق مهملة وإصدارات عانت طويلًا لعنة النسيان. قامت فكرة كتاباته على إعادة النظر في التاريخ الشعبي القائم على سير المقاهي والكلام المرسل والأهازيج، والبحث بدلًا من ذلك عن الحقيقة في بطون الكتب والمراجع والوثائق.

كان التاريخ هو بوابته لاستعادة الذات وبعث الروح المصرية التي أثقلتها الانكسارات والهزائم، وأضنتها الخطوب كلما حانت لحظة إفاقة.

المحاور الأهم في لغة صلاح عيسى الطازجة المنعشة، تتمثل في ثلاثة عناصر هي البساطة السلسة في إطار الالتزام بالفصحى غير المتقعرة، وروح السخرية اللاذعة، والدقة.

«إلى مصر قضائي الذي أعانقه، وقدري الذي أحتضنه، وأين يهرب المريد وشوقه قضاؤه وقلبه قدره».. بهذه الكلمات بدأ صلاح عيسى مقدمة كتابه الشهير «حكايات من دفتر الوطن»، وربما كانت هذه الكلمات دالة على أعماله بشكل عام، فقد رأيناه في هذا الكتاب الذي يقف نسيج وحده في

إعادة الاعتبار إلى تاريخنا الحديث، يتلمس تفاصيل ومعلومات غفل عنها غيره، ووجدناه يعانق لحظات فارقة ويروي أحداثًا مفصلية من تاريخ الوطن.

يقول صلاح عيسى في مقدمة الكتاب الموسوم: صدرت الطبعة الأولى من بعض فصول هذا الكتاب عام 1973 بعنوان «حكايات من مصر»، وبدأت في صيف 1988 بإعداد طبعة جديدة فإذا بي أغرق فيها شهورًا وأعيد كتابة بعض فصولها من الأساس، وأضيف إلى بعضها الآخر ما كشفت عنه الدراسات التي صدرت بعد الطبعة الأولى.

هكذا خرج إلى النور كتابٌ أحدث ضجة كبرى ومستحقة، وتلقفته الأيدي بكل اهتمام وتقدير، نظرًا لغزارة معلوماته وأهمية محتواه ورشاقة أسلوبه.

ضم الكتاب بين دفتيه مجموعة من الحكايات المتناثرة في كتب التاريخ والصحف، جمعها الكاتب ليصنع بها كتاباً ممتعاً، ومن هذه الحكايات «الموت على تل العقارب» و«مقتلة الأحد الدامي» و«جلاد دنشواي» و«رصاصات الأمير سيف الدين».

ها هو يتحدث عن منهجه في «حكايات من دفتر الوطن»، قائلًا ما نصه: «تنقل هذه الحكايات، قارئها، إلى الزمن الذي جرت فيه حوادثها، بكل ملامحه وشخوصه ومبانيه، وحوداثه وصحفه وفنونه.. حشدت كل ما أستطيع من مفردات الماضي الجميل والجليل، ومن هنا كان ذلك العدد الكبير من الصور التاريخية النادرة، لأبطال الزمان الذي ولى، بشرًا وأماكن وحوادث، التي أجهدني البحث عنها، وأسعدني أنها حققت جانباً من محاولتي لتخليق الماضي، ليحيا من جديد بين عيون القارئ -خاصة الشباب- فيعشقه، لأنه ماضي الوطن الذي لا نملك إلا أن نحبه، حاضرًا وماضياً ومستقبلًا».

كان عيسى قد استهل مشواره ككاتب ومؤلف بإصدار كتاب «الثورة العرابية»، الذي يعد -حسب مقدمته- محاولة لفهم وإنصاف هذه الظاهرة التاريخية «الثورة العرابية»، من خلال المنهج الاشتراكي العلمي، بعيدًا عما تعرضت له من أحكام قاسية واتهامات شديدة صدرت عن المنهجين الآخرين المدرسة الاستعمارية والمدرسة القومية.

وتعالج الدراسة «الثورة العرابية» من خلال عدة فصول رئيسية رصدت الاحتكارات الأوروبية من الاحتلال السلمي إلى الغزو المسلح، والخريطة الاجتماعية والفكرية للثورة ومسألة السلطة، وأخيرًا الجبهة الثورية من الوحدة إلى التفتت.

بدا عيسى في كتابه كما لو أنه يحاول استنهاض روح المقاومة المصرية بعد هزيمة 1967، عبر صفحات كتابه المذكور.

كما أصدر «رجال ريا وسكينة: سيرة سياسية واجتماعية»، ويتضمن الكتاب سيرة أحد أهم جرائم القتل في القرن العشرين للسفاحتين الشهيرتين ريا وسكينة. والكتاب هو محاولة لرواية السيرة الحقيقية لـ«ريا» و«سكينة»، ولكل من أحاط بهما من رجال ونساء وظروف سياسية واقتصادية عامة، وهو يستند إلى وثائق التاريخ وليس إلى مرويات الخيال الشعبي.

بل إنه استند في روايته لجرائم تلك العصابة إلى الوثيقة التاريخية الوحيدة المتوافرة عنها، وهي أوراق الجناية رقم 23 لسنة 1920 قسم شرطة اللبان، التي تشمل محاضر الشرطة وتحقيقات النيابة ووقائع المحاكمة وحيثيات الحُكم ومحاضر تنفيذه وكل ما دار بشأنه من مكاتبات. وثيقة يتجاوز عدد صفحاتها ثلاثة آلاف صفحة، تكشف أسرار عصابة قتلت ما لا يقل عن 17 امرأة معظمهن من البغايا للاستيلاء على مصوغاتهن وبيعها.

في كتابه «حكاية جلاد دنشواي»، يحاول عيسى تحليل شخصية الجلاد في حادثة دنشواي الشهيرة، التي وقعت في العام 1906 في محافظة المنوفية.

ويتحدث الكاتب عن المحامي إبراهيم الهلباوي، أو الجلاد، في مقدمة كتابه قائلًا: «ذلك الرجل الأسطوري الذي كان القطار يقف له؛ حيث لا يقف لأحد في محطات صغيرة أو على مشارف المدن الكبيرة، والذي قام قطار خاص لكي يقله إلى جلسة في إحدى المحاكم. طلب ملوك وأمراء ودّه، وكسب مئات الألوف من الجنيهات، وخسرها كلها؛ حتى عاد كما بدأ فقيرًا لا يملك شيئًا؛ لكنه مع ذلك بدأ من جديد.. ومات وهو مستور أو يكاد».

يروي لنا صلاح عيسى كيف بذل إبراهيم الهلباوي خلال محاكمة المتهمين في حادثة دنشواي جهدًا ضخماً في تفنيد كل ما جاء في أقوال المتهمين والشهود ليهدم كل واقعةٍ يمكن أن تتخذ ذريعةً للتخفيف عن المتهمين

الأبرياء في حادثة دنشواي، وليثبت للمحكمة أن الحادثة ارتكبت عمدًا ومع سبق الإصرار، حتى يفوز بما كان قد اتفق عليه مع سلطات الاحتلال ويعطي المحكمة مبررًا للحُكم بالإعدام على المتهمين.

أما كتابه «البرنسيسة والأفندي» فيتتبع فيه قصة الأميرة فتحية، صغرى شقيقات الملك فاروق، التي تزوجت في مايو 1950 وفي مدينة سان فرانسيسكو الأمريكية، من شاب مصري، لا يحمل إلا لقباً متواضعاً، هو «رياض أفندي غالي»، الذي كان -فضلًا عن ذلك كله- قبطياً ينتمي إلى الكنيسة الأرثوذكسية.

يروي عيسى بأسلوبه الجذاب أسرار هذا الزواج، والجدل الذي أحاط به، ودور الملكة الأم نازلي، إلى أن أطلق رياض غالي ثلاث رصاصات على رأس زوجته البرنسيسة فتحية، وأطلق الرصاصة الرابعة والأخيرة على رأسه!

ويتداخل الأديب والصحفي والمؤرخ عنده حين يصف موت الأميرة قائلًا:

«ماتت أمة الله فتحية بنت أحمد فؤاد بن إسماعيل بن إبراهيم بن محمد علي الكبير، بعد حياة قصيرة. شربت السعادة كؤوساً والعذاب أباريق. كان قلبها الطيب قضاؤها، وكان إحساسها الرهيف قدرها. بدأت أميرة وانتهت خادمة في بار. فسبحان المعز المذل الذي يُغيِّرولا يتغيَّر».

ويحكي لنا عيسى في كتابه «مأساة مدام فهمي» وقائع ما جرى في منتصف ليلة 10 يوليو 1923، حين أطلقت مارغريت فهمي النار على زوجها الأمير المصري علي بك فهمي فأردته قتيلًا، وكان هذا الحادث هو ذروة قصة حُبٍّ فاجعة، جمعت بين غانية فرنسية ومليونير مصري شاب يصغرها بعشر سنوات.

صلاح عيسى، كان في هذه المؤلفات وغيرها، حارساً للذاكرة المصرية، وللثقافة الشعبية، بكل جدارة واستحقاق.

تلك اللغات الغامضة!

«لغات غامضة» كتاب طريف لدانيال هيلر روازن، يستكشف فيه ظاهرة غريبة لم تنل في رأيه ما تستحق من عناية، ألا وهي حرص البشر عند الحديث بلغةٍ ما إلى ابتكار لغات سرية، قد تكون جادة أو مسلية، وقد تكون ألعاباً موجهة للأطفال وقد تكون عملًا مُعدًّا للكبار عسير الفهم عُسر اللغات الأجنبية.

وكأن البعض لا يكفيهم أكثر من 7 آلاف لغة منتشرة في العالم، ليبتكروا لغات سرية تمكنهم من التواصل فيما بينهم.

ظهور تلك اللغات الغامضة عمدًا بدأ مع النهضة الأوروبية، وقاومها النحاة والمشرعون والفقهاء معتبرين أن أشكال الخطاب الجديدة تلك هي أداة جريمة. بل إن ليّ اللغات ليًّا متصنعاً رأى النور أول مرة في اليونان القديمة، وروما، ثم في بروفانسيا واسكندنافيا وأوروبا في القرن الوسيط، ولكن لغاياتٍ أخرى، حيث درج المغنون والنساخون إلى ابتكار تنويعات ملتبسة في فنون القول، دون أن يبحثوا من وراء ذلك عن تمنع أو خداع، بل كانوا يريدون الكشف عن لغة الآلهة، التي كان الشعراء والرهبان وحدهم يتقنونها. والكتاب يرصد مختلف أنواع اللغات الغامضة، من لغة المنحرفين والمجرمين إلى التعابير المقدسة، ومن أعمال فرديناند دي سوسير في الجناس إلى نظريات رومان جاكوبسون في الشعر، ومن الفنون الغريبة إلى نساخي التوراة ومؤسسي دادا.

فتنت اللغات السرية الناس لآلاف السنين. كان ليوليوس قيصر -على سبيل المثال- لغته السرية الخاصة به. وكان يرسل رسائل مشفرة إلى جميع أرجاء مملكته. لم يتمكن أعداؤه من قراءة تلك الرسائل.

وظهرت لغة سرية تُدعى Thieves’ Cant كان اللصوص والمتسولون يُفضلون استخدامها في عدد من البلدان الناطقة بالإنجليزية ومنها بريطانيا. قل استخدام هذه اللغة بشكل كبير، إلا أن بعض العصابات في الولايات المتحدة وبريطانيا ما زالت تستخدمها.

هناك نوعان من هذه اللغة وهما: البسيطة وهي الأكثر شعبية وكان يستخدمها المجرمون المبتدئون. أما المتقدمة فكان يستخدمها المجرمون الكبار.

واستخدم الأطفال والبالغون لغة Pig Latin لأول مرة عام 1869، ويتم فيها تحويل كلمات اللغة الإنجليزية لكلمات أخرى تشبهها باستخدام قواعد معينة.

هذه القواعد تعتمد على الحرف أو مجموعة الحروف التي تبدأ بها الكلمة، فمثلًا إذا كانت تبدأ بحرف علة مثل كلمة «Awesome»، تتم إضافة كلمة Way لآخر الكلمة لتصبح Awesomeway.

ولكن في حالة كانت الكلمة تبدأ بحرف ساكن يتبعه حرف علة فيتم نقل الحرف الساكن إلى نهاية الكلمة.. وهكذا.

في المصارعة يوجد قاموس مؤلف من تعابير وكلمات لا تعني شيئاً خارج لغة المصارعة.

فمثلاً كلمة BEAT DOWN تدل على الهجوم والضرب من طرف مجموعة من المصارعين لمصارع وحيد في الحلبة، وكلمة CRIMSON MASK تدل على شكل الدم الذي يغطي الوجه بشكل شبه كلي في مباريات دامية عندما يكون الوجه مغطىً كله بالدماء.

هناك أيضاً لغة Nushu التي تعني «كتابة المرأة»، وهي لغة كانت تستخدمها النساء الصينيات المحرومات من التعلم في مقاطعة هونان في الصين حوالي عام 15 ق.م ولم يعرف الغرب هذه اللغة حتى ثمانينيات القرن العشرين.

بعض حروف هذه اللغة استوحيت من اللغة الصينية في حين تم ابتكار البعض الآخر، وتتم كتابتها بشكل سطور رأسية تُقرأ من الأعلى للأسفل ومن اليمين إلى اليسار.

تعد اللغات السرية وسيلة اتصال محمية.

نحن نميز أنفسنا عن الآخرين من خلال اللغات السرية. فنحن نبرز انتماءنا إلى مجموعات خاصة. وتوجد أسباب عدة فيما يتعلق باستخدامنا للغات السرية.

يكتب العشاق في كل العصور الرسائل المشفرة. وأيضاً تملك كل فئة وظيفية لغاتها الخاصة؛ لذا توجد لغات للسحرة واللصوص والبائعين.

في الغالب، تستخدم اللغات السرية لأغراض سياسية. ففي كل حرب يتم تطوير لغة سرية. يملك الجيش والمخابرات السرية دائماً خبراء مطورين للغات السرية.

علم الاتصالات السرية هو العلم الخاص بالتشفير. تستند الرموز الحديثة إلى معادلات رياضية معقدة. ويكون فك شفراتها صعباً للغاية.

لا يمكن تصور حياتنا دون اللغات المشفرة. يتم العمل اليوم في كل مكان بالبيانات المشفرة. البطاقات الائتمانية والبريد الإلكتروني لا يعملان سوى بالأكواد.

يجد الأطفال اللغات السرية مثيرة على نحو خاص. فهم يحبون تبادل الرسائل السرية مع أصدقائهم. إن اللغات السرية تعد مهمة لنمو الأطفال.

اللغات السرية عالمٌ كامل، أقامه من لا يريدون أن يعرف غيرهم أفكارهم وسلوكياتهم.

قميصٌ اسمه البيت!

كلما تأملت التطور العمراني في مصر، وجدت فيه ما يستحق المراجعة والتساؤل: هل نؤمن حقاً بالجمال أم أننا ننحاز -عمدًا أو دون قصد- إلى ثقافة القبح؟!

في زمن مضى، شبَّه ابن قتيبة (في «عيون الأخبار») الدار بالقميص، فحيث يُخاط القميص حسب مقاس صاحبه، كذلك يبنى البيت حسب مقياس ساكنه، وبهذا يُعَدُّ ابن قتيبة أول من تحدث عن المقياس الإنساني في العمارة الإسلامية.

«مقياس إنساني» يفهم معنى احتياجات الفرد والعائلة، ويلبيها بما يحفظ كلًا من الخصوصية (لا منازل تنتهك حياتك ولا جيران يشاركونك تفاصيل يومك داخل أركان بيتك) والكرامة الإنسانية من حيث المساحة (مقبولة وآدمية) وتوافر الخدمات والمرافق اللازمة.

لقد ارتبط المعمار ارتباطاً وثيقاً بمصلحة الساكن وحاجاته العائلية والاجتماعية وبطبيعته النفسية، وبقدرته على التفاعل مع البيئة.

شيء من هذا اهتم بها المعماري الفذ حسن فتحي (1900-1989)، الذي أُطلقت عليه جملة من الألقاب منها: (مهندس عمارة الفقراء، سيد البنائين في القرن العشرين، شيخ المعماريين، أبو المعمار العربي)، لإسهامه الكبير في التأسيس لمفهوم جديد في العمارة، يربط بين الإنسان وفن العمارة، حيث أراد تحويل العمارة إلى سكن وسكينة عند الإنسان، من خلال ابتكار طرز وتصاميم معماريّة بسيطة، تنفذ من مواد وخامات البيئة المحليّة، وذلك حفاظاً على الإنسان والبيئة في آنٍ معاً، لا سيما الإنسان الفقير في الريف والمدينة على حد سواء.

أول ما لفت انتباه حسن فتحي في التراث المعماري المحلي، المباني الريفيّة الطينيّة المنسجمة مع بيئتها، فوضع أولى تصاميمه لها عام 1937، ونفذ المجموعة الأولى منها عام 1941 في مدينة (يهتيم، الجيزة) التي شكّلت نقطة الانطلاق، لإعادة النظر بهذا الطراز المعماري المحلي المهم.

ومن ثم الاستفادة منه، في وضع تصورات واقتراحات، لإعادته إلى أرض الواقع، برؤية معاصرة، تراعي المواد المحليّة الداخلة في تنفيذه، وتوافقه الشديد مع حركة الناس في أسواقهم ومساكنهم وأمكنة تجمعاتهم المختلفة، والانسجام الكبير بين هذا الطراز والبيئة الطبيعيّة والاجتماعيّة.

لاحقاً، أقام فتحي قرية (القرنة) مقابل مدينة الأقصر الأثرية، بهدف إنقاذ المقابر الفرعونيّة وما تضم من كشوف أثرية مهمة، كانت موجودة تحت منازل القرية القديمة، عمل الأهالي على انتشالها والمتاجرة بها.

غلبت السمة المعماريّة الإسلاميّة، على قرية حسن فتحي هذه، متماهية بالخصائص المعماريّة الطينيّة الشعبيّة المصريّة.

وللأجيال المطلقة مع ماضيها، نقول: إن هذه الرؤية تتفق بشدة مع المقياس الإنساني في العمارة الإسلامية، الذي تكوّن منسجماً مع الثوابت المُناخية والتقاليد وروح الحضارة الإسلامية، وليس سهلًا استيراد هذا المقياس وتطبيقه في غير موطنه، وكذلك ليس ممكناً اعتماد المقياس الهندسي الرياضي لتحليل ودراسة فن العمارة الإسلامية. لقد صنع المسكن لكي يكون موطن صاحبه ضمن إطار تاريخه وعقائده، وفي إطار حضارته وثقافته وعقائده الإسلامية.

يتجلى المقياس الإنساني الذي قامت عليه العمارة الإسلامية في حماية الإنسان من عوارض الطبيعة والتلوث والضجيج والروائح، ولقد استطاع المعمار الإسلامي أن يطوِّع العمارة لتحقيق هذه الحماية.

إن أهم عنصر في المبنى الإسلامي هو الفِناءُ الداخلي، وفي المساجد يسمى الصحن. وهذا الفِناء يشكل القسم المنفتح على السماء مباشرة، وعليه تطل الأبواب والنوافذ في طابَقَين، ولا يدخله تيار خارجي؛ إذ يصله بالباب الخارجي المطل على الشارع دِلِّيج (دهليز) متعرج، وهكذا فإن الهواء لا يتسرب إلى داخل الفِناء، وكذلك الرياح والدخان والغبار.

يتجلى المقياس الإنساني في العمارة الإسلامية في تحقيق التوازن المُناخي أو ما يسمى التكييف، ليس عن طريق إضافة أجهزة بل عن طريق التكوين المعماري، وكان أهم ما لفت اهتمام المعمار هو «العزل»، أي تخفيف أوصد المؤثرات المُناخية الخارجية عن المسكن. وهذه المؤثرات تتمثل في الرياح

والحرارة والملوثات. وأكثر المدن الإسلامية ذات مُناخ قاري شديد الرياح والغبار، ولحماية المبنى من هذا المُناخ، كان لا بدَّ من تحقق شروط معمارية أساسية أهمها زيادة سماكة الجدران لتحقيق العزل، وبناؤها بالطين والخشب، وهي مادة عازلة بطبيعتها. كذلك زيادة ارتفاع الغرف؛ وبخاصة القاعات والأواوين، لجعل الهواء نقياً لا ينقصه الأكسجين، ولا تؤثر فيه الشوائب الهوائية.

ويُلاحظ أيضاً الاهتمام برفع أرضية الغرف في الطابَق السفلي عن مستوى أرض الفِناء حتى لا يتسرب هواء الخارج إلى الداخل حاملًا الحرارة المختلفة والغبار الملوث.

ولم يغب عن الأذهان موضوع الاهتمام بالفناء الداخلي، الذي يختزن هواء نقياً معتدل الحرارة والرطوبة، ويكون حاجزًا لمنع جريان الهواء العلوي من النفوذ إلى البيت، ذلك أن هذا الفِناء هو كالوعاء الكتيم ليس له منافذ سفلية تسهل عمليات جريان الهواء. وهكذا فإن الهواء الخارجي، مهما كان شديدًا عاصفاً، يحوم فوق الفناء، ويمضي حاملًا معه حرارته وغباره وملوثاته.

كما راعى المعمار استعمال الحجر والآجر والخشب في عمارته بسِماكاتٍ مناسبة لحماية سكان المبنى من البرد والحر خارج المبنى.

وفي جميع المباني كانت المياه وسيلة نظافة وترطيب ومتعة عندما كانت تتدفق من الفوارات والسلسبيل في فسقيات وبرك مختلفة الأشكال. ولقد درس اتجاه المبنى؛ لكي يتفق مع الحاجة إلى دفء الشمس ونورها، ومع ضرورة الوقاية من دخان المطابخ وروائح المراحيض.

وتمتاز العمارة الإسلامية بخصيصة أساس تطلق عليها اسم خصيصة (الجَوَانية)، فأي مبنى سواء أكان مسجدًا أم مدرسة أم مسكناً، فإنه يحمل الطابَع الجواني بمعنى أن عمارته الخارجية أقل شأناً من عمارته الداخلية، ونرى ذلك في المساجد الأولى، كالجامع الأموي بدمشق وجامع عقبة في القيروان وجامع قرطبة. كما نراه بشكل شامل في المساكن والقصور. إن خصيصة الجَوّانية هذه تنسجم في المباني الخاصة، مع شاغل المبنى الذي يبحث عن مجال خاص به يستقل فيه عن العالم الخارجي، ولذلك فهو يغني

هذا المجال الداخلي بأروع الزخارف والأثاث المعماري، ويهمل الواجهات الخارجية لأسباب كثيرة أبرزها رغبته بعدم التظاهر والتفاخر والمضاهاة.

وتدخل خصيصة الجَوَّانية في نطاق مفهوم المقياس الإنساني طبعاً.

أظن أننا أحوج ما نكون إلى هذه المقاييس الإنسانية في عمائرنا ومبانينا.. اليوم قبل الغد.. أو حتى يكون لنا غد!

«أولاد الناس».. في زمن المماليك

تمتعت مصر والشام بين دول العصور الوسطى في الشرق والغرب بمكانة مرموقة خلال عصر سلاطين المماليك (648-923هـ/1250-1517م). ومع ما شكلته هذه الدولة من بناء سياسي كبير، إلا أنها اشتملت على بناء اجتماعي متباين وطبقات شعب متعددة شغل السلطان المملوكي والأمراء المماليك الطبقة العليا فيها، ثم تبعهم بقية طبقات الشعب المصري، وكان طبيعياً أن يحتل هؤلاء المماليك أعلى وظائف الدولة. أما حياتهم الاجتماعية فقد كانوا منعزلين نسبياً عن المجتمع الذي حكموه وظلوا لسنوات عديدة ومنذ نشأتهم لا يشاركون في الحياة الاجتماعية المصرية إلا من خلال المواكب السلطانية والأعياد الدينية والاحتفالات، ومنذ عصر السلطان الظاهر برقوق بدأ المماليك ينزلون من طباقات القلعة ويسكنون القاهرة ويتزوجون من المصريات[274].

أما أبناء المماليك الذين ولدوا في مصر ولم يمسهم الرق ولم يُجلبوا إليها مع النخاسين، فقد عُرِفوا في مصطلح ذلك العصر باسم «أولاد الناس»[275]، وكانت مكانتهم الاجتماعية أدنى من الأمراء المماليك، فهم فئة خرجت من قلب طبقة المماليك لتصبح فئة من فئات الشعب المصري في العصر المملوكي.

كانت هذه الطبقة إحدى لبنات البناء الاجتماعي في عصر سلاطين المماليك -لاسيما في المجتمع المصري- وإن كانت قد عُرِفت أيضاً في المجتمعات الشامية؛ وكانت قريبة من طبقة الحكام؛ وإن لم تكن منها، أو مرتبطة على نحو ما بأصولهم الاجتماعية والعرقية.

الأهم من هذا وذاك أن هذه الطبقة التي عُرِفت إجمالًا بأنهم طبقة «أولاد الناس» التي كانت مصطلحاً اجتماعياً بالغ الدلالة ينطبق على قطاع

---

[274] د.نهلة أنيس محمد مصطفى، أولاد الناس في مجتمع عصر سلاطين المماليك: أولاد الناس في الحياة السياسية ، دورية «كان » التاريخية، العدد الخامس، سبتمبر 2009، ص 93 - 103.

[275] د.السيد الباز العريني، الإقطاع الحربي بمصر زمن سلاطين المماليك، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1956، ص 9 – 10.

عريض من الطبقة التي ارتبطت اجتماعياً باسم أولاد الحكام والأمراء الذين احتكروا مناصب السلطة ووظائفها؛ ولكنهم توزعوا ما بين وظائف الدولة، ووظائف المجتمع التي تولوها في شتى القطاعات والاتجاهات.

بيد أن أهم ما يتعلق بمصطلح «أولاد الناس» أنه كان مصطلحاً يتحدث عن فئة ذات وضع اجتماعي ممتاز، سواء على مستوى الدور الذي تقوم به اجتماعياً، أو على مستوى الوظائف المنوطة بها وظيفياً في وظائف الدولة المتنوعة اجتماعياً، ودينياً، واجتماعياً، وتعليمياً.

ونحن نرى من خلال المزيد من التأمل في مدلولات مصطلح «أولاد الناس» أنه لم يكن مصطلحاً محدد الدور الوظيفي والاجتماعي، كما أنه لم يكن قاصرًا على دور أو وظيفة محددة، وإنما كان مفتوحاً بقدر ما قيض للمجتمع نفسه وأفراده من فرص واتجاهات[276].

تؤكد الحقائق أن المماليك لم تكن لهم تلك الحياة الأسرية التي نعرفها بأن الأسرة هي كيان من كيانات المجتمع ولبنة من لبنات ذلك البناء الإجتماعي، بل اعتمد وجودهم في الأساس على قوتهم الذاتية. فقد كان لكل أمير من أمرائهم عالمه الخاص. يتجلى ذلك مثلًا في المماليك الذين يتبعونه فهم سنده وعدته وعتاده في نفس الوقت استعدادًا منه وتحسباً لأي صراع قد ينشأ مستقبلًا بينه وبين غيره من الأمراء، ومن هنا كان الأمراء يبذلون قصارى جهودهم في سبيل العناية بمماليكهم ورعايتهم التامة على أكمل وجه، لدرجة أن الأمير قد لا يتناول طعامه دون دعوة مماليكه معه، وكان يغضب ممن لا يأكل عنده منهم.

من هنا نجد أن بعض المماليك لم يكن لديهم الوقت الكافي لرعاية أبنائهم، فينشأ هؤلاء الأبناء بين الحريم بعيدين تماماً عن الأجواء التي يعيش فيها الآباء، وكان هناك تعبير دارج يطلق على أصحاب هذه النشاة وهو يدل على أنهم تربوا في «حجور النساء».

وإذا كان المماليك عاشوا غرباء عن المجتمع المصري، فإن «أولاد الناس» اتصلوا بجموع الشعب واندمجوا فيه، فقد شاركوا في حياته ومارسوا

---

[276] السيد صلاح الدبيكي، أولاد الناس في عصر سلاطين المماليك، دار عين للدراسات، القاهرة، 2016، ص 10- 11.

أنشطته المختلفة من اتجاههم للعِلم والانشغال ببعض الحرف والصناعات اليدوية[277]، حتى ذابوا في الشعب المصري. تميز من أبناء هذه الطبقة بعض من ظهروا وبرزوا بمؤلفاتهم في مجال التاريخ والتراجم، ومنهم على سبيل المثال:

. ابن أيبك الدوادار «أبو بكر بن عبدالله بن أيبك الدواداري»، وهو صاحب كتاب «الدرة الزكية في أخبار الدولة التركية» وهو الجزء الثامن من حوليته «كنز الدرر وجامع الغرر»، وكتاب «الدر الفاخر في سيرة الملك الناصر» وهو الجزء التاسع من كتاب «كنز الدرر وجامع الغرر».

. خليل بن شاهين الظاهري «غرس الدين خليل بن شاهين الظاهري». ت 827هـ . وهو صاحب كتاب «زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك» . طبع في باريس عام 1894م.

. صارم الدين بن دقماق «صارم الدين إبراهيم بن محمد بن أيدمر العملائي». ت 809 هـ . وهو صاحب كتاب «الانتصار لواسطة عقد الأمصار» نشر جزئيه الرابع والخامس «فولر» مطبعة بولاق 1314هـ .

. ابن تغري بردي «جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي» . ت 874هـ . وهو صاحب كتاب «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» . 16 جزءًا. وكتاب «منتخبات من حوادث الدهور في مدى الأيام والشهور». أربعة أجزاء.

. ابن إياس «أبو البركات محمد بن أحمد بن إياس الحنفي المصري». ت 930هـ . صاحب كتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» وكتاب «نشق الأزهار في روض المعطار».

بيد أننا يجب أن نشير إلى أن «أولاد الناس» قد شاركوا في الحياة السياسية سواء من خلال مناصرة السلاطين ضد الثارين عليهم أو تآمرهم على السلاطين والمشاركة في خلعهم، ويرجع ذلك إلى تولي فريق منهم مناصب عسكرية مهمة ولجوء الدولة إليهم في بعض الأوقات لصد غارات العربان[278].

---

[277] تقي الدين المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 658.

[278] د.السيد الباز العريني، مرجع سابق، ص 287.

وكما شارك «أولاد الناس» في حفظ الأمن والنظام العام، والتصدي لغارات الصليبيين، فإنهم تزعموا بعض الفتن والقلاقل ضد السلاطين من أجل أن تكون لهم السلطنة. ففي حوادث سنة 724هـ عندما قاد الأمير رمضان مؤامرة ضد أخيه السلطان الصالح إسماعيل، واستغل الأمير رمضان خروج السلطان الصالح إلى سرياقوس، فتأخر الأمير رمضان بالقلعة وتحدث مع طائفة المماليك في إقامته سلطاناً[279]. واضطر السلطان الصالح -رغم مرضه- إلى استنهاض قواه والخروج لمقاتلة الأمير رمضان وتفريق جمعه قبل القبض عليه.

أما عن كيفية تمضية «أولاد الناس» لأوقاتهم، فقد كانوا يقضونها في ممارسة بعض الألعاب والرياضات كالفروسية ولعب الكرة ورمي الرمح والنشاب وما إلى ذلك، أو يبدؤون في الاختلاف إلى مجالس العِلم كما كان بعضهم ينضم إلى الحلقة ليكون من جنود الجيش المملوكي.

وكانت لتلك الثروات التي يرثونها عن ذويهم أو الإقطاعات التي كان السلاطين يمنحونها لهم تكفل لهم العيش في رغد وهناء وحياة متنعمة، ويمكن القول بأنهم من الطبقة الحاكمة وإن عاشوا على الهامش منها.

ولكن ليست الحياة هي الرغد والدعة والهناء فقط، فقد حدث أن تعرض «أولاد الناس» لعدة متاعب في خلال الفترات التي كانت دولة المماليك تعاني تدهورًا أو اضمحلالًا، ولما لم يستطع السلطان قايتباي في سنة 873هـ يستطع الإنفاق على أصحاب الجوامك[280] منهم فقد عزم على اختبارهم بنفسه لإرسالهم في إحدى الحملات أو مطالبتهم ببدل نقدي، فامتنع البعض منهم وادعى على حد قولهم بأن «غالبهم ما يملك عشاءه، ولا فرساً يركبه، ولا بدلة يلبسها ثانية غير ما هو لابسه إن لم يكن استعاره»[281]. ورمى البعض منهم بـ«جامكيته» أي تنازل عن مكانته ووظيفته ولم يقبلوا من قايتباي ذلك.

---

[279] جمال الدين بن يوسف بن تَغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جـ 10، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1929-1956، ص 83.

[280] جامكية: مرتب موظفي الدولة.

[281] محمد بن أحمد بن إياس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق: محمد مصطفى، جـ 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 24.

ومما تجدر الإشارة إليه أن عصري الناصر حسن (سلطته الأولى والثانية) والأشرف شعبان، يعدان عصرين ذهبيين لأبناء هذه الطبقة، حيث تم ترقية عدد لا بأس به منهم في الإمرات المختلفة والمناصب الإدارية.

يبقى القول إن «أولاد الناس» بمشاركتهم المجتمع أفراحه وأتراحه، من احتفالات زواج وميلاد وختان ومآتم وأحزان، والظروف السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية التي أحاطت بهم، جعلتهم أقرب طوائف المماليك إلى الشعب المصري وأكثرهم ارتباطاً به وإحساساً بمشكلاته وأصبحوا مصريين منشأ وحياة.

ميراث العثمانيين.. محشي وبقلاوة!

بعد تعاقب الثقافات والحضارات على أي دولة تتأثر معرفتها وعاداتها وتقاليدها، بل معجمها اللغوي الخاص، بتلك الثقافات، وهذا ما حدث في مصر إثر خضوعها للإمبراطورية العثمانية، حيث رحلت الامبراطورية وبقي بعض شواهدها وطقوسها وعاداتها وتقاليدها، فضلًا عن قاموسها اللغوي.

ولأن مصر ظلت خاضعة للحكم العثماني لأكثر من ثلاثة قرون فقد تأثرت بالدولة العثمانية، التي تأثرت هي أيضاً بطبيعة الحياة وتقاليدها في مصر، فيما يمثل تأثيرًا تبادلياً، وقد امتد تأثير الحقبة العثمانية في مصر إلى العديد من نواحي الحياة، بما في ذلك العادات والتقاليد، وأصبح لتركيا عادات وتقاليد مقتبسة من مصر والشام، وكذلك اقتبس المصريون والعرب عادات وتقاليد مقتبسة من الحكم العثماني.

وتركت الحقبة العثمانية في مصر الكثير من الشواهد المعمارية الباقية مثل الأسبلة؛ ففي عهد عبدالرحمن كتخدا في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي)، شهدت مصر بناء عدة أسبلة وكتاتيب بعضها متصل بالمسجد والبعض منفصل عنه، ومن هذه الأسبلة: سبيل محمد علي في النحاسين وعبدالرحمن كتخذا في الجمالية وسبيل الوالدة باشا في شارع الجمهورية، ومن الآثار والشواهد البارزة أيضاً مسجد محمد علي بالقاهرة بمآذنه وقبابه المتعددة، الذي صمَّمه المهندس العثماني سنان لمحاكاة مسجد السلطان أحمد بإسطنبول، ومسجد محمد أبو الدهب، ومسجد سارية الجبل أو سليمان باشا، ويقع داخل قلعة صلاح الدين، وهو أول مسجد في مصر أنشئ على الأسلوب العثماني، ومسجد سنان باشا ومسجد الملكة صفية في شارع محمد علي بالقاهرة، وهي زوجة السلطان مراد الثالث، ومسجد تغرى بردي، ويقع في شارع المعز لدين لله، ومسجد سيديى عقبة بن عامر، ومسجد ميرزا.

ومن الشواهد المعمارية التي خلَّفها الحكم العثماني لمصر أيضاً التكايا، التي أقامها العثمانيون لاستقبال المتصوفين الذين ينقطعون للعبادة، ومنها

التكية السليمانية وتكية السلطان محمود في شارع بورسعيد، ومن أهم المنشآت في ذلك العصر سبيل خسرو باشا بالنحاسين، ويقع بجوار قبة السلطان الصالح نجم الدين أيوب.

استحدث العثمانيون في بناء الجوامع بمصر الشكل التركي، وهو متخذ من شكل الكنائس البيزنطية القديمة، ومن مظاهر هذا الاقتباس اتخاذ القباب بدلًا من السُّقُف المستوية، فصارت القبة في كل جامع هي المركز الذي يدور عليه بناء الجامع، وكانت القباب قبل ذلك تستخدم في الأضرحة فقط.

ويعد عبدالرحمن كتخدا هو شيخ المشيدين والمرممين في ذلك العصر؛ فله ١٨ جامعاً في القاهرة من بين منشأ حديثًا ومجدد، وأشهر ترميماته ترميمه الجامع الأزهر وضريح السيدة زينب والسيدة سكينة، وآخر ما أُقيم في مصر من الآثار التركية السبيل والكتاب اللذان بناهما السلطان مصطفى الثالث تجاه مسجد السيدة زينب، وسبيل وكتاب السلطان محمود الأول في شارع درب الجماميز.

وفيما يتعلق بالطقوس الرمضانية فإن مدفع رمضان هو تقليد بدأه العثمانيون في مصر لإعلان حلول الشهر ومواقيت الإفطار والإمساك.

ومما خلفته الفترة العثمانية من تأثير على القاموس المصري أنْ تركت مجموعة كبيرة من الكلمات التي نستخدمها في حياتنا اليومية دون أن يعرف كثيرون أن أصلها «عثماني»، وقد امتزجت بالقاموس الذي يستخدمه المصريون في حياتهم اليومية، ومن هذه الكلمات ما هو موجود في مجالات العمارة والتجارة والسياسة وفي المجال العسكرى أيضاً، ومن هذه الكلمات كلمة «جمرك» التي تعني «الضريبة التي تؤخذ على البضائع»، وكلمة «شنطة» للدلالة على الحقائب، وبخاصَّة الصغيرة منها، وكلمة «جزمة» وأصلها «تشيزمه» بالتركية بمعنى حذاء[282].

ومن الألفاظ التي يستخدمها المصريون أيضاً كلمة الأسطى، وأصلها (أستا)، وهي فارسية دخلت اللغة التركية والعربية، وتعني «الأستاذ»، كما

[282] ماهر حسن، «السبيل والتكية ومدفع رمضان والمحشي والبقلاوة» أبرز موروثات الأتراك وأنواع الأكلات والحرف والألقاب، جريدة «المصري اليوم»، القاهرة، 26 ديسمبر 2017.

تعني في أساسها الصانع الحرفي الماهر الذي أتقن صناعته، كما أنها تعني في مصر «السائق» أيضاً، وكلمة «الطوبجي» كلمة تركية بمعنى «المدفعجي»، وهو القائم بإطلاق المدفع، وكان للطوبجية أميرالاي أو «قائد المدفعجية»، في حين أن «الطوبخانة» تعني «مخزن مدافع الجيش».

أما إضافة حرفي الجيم والياء في نهاية الكلمة التي تعبر عن كل مهنة فأصلها تركي أيضاً، ومنها: «مكوجي وبوسطجي وقهوجي وقومسيونجي وقانونجي وسفرجي».

أما كلمة (بُقجة) فأصلها تركي ويستخدمها البسطاء تعبيرًا عن القماشة التي يجمعون فيها متعلقاتهم في شكل (صُرَّة)، وأيضاً كلمة «دولاب» وكلمة «قبضاي» وتُستخدم للتعبير عن قوة الشخص وجرأته، وتعبير «عفارم عليك» يعني «أحسنت»، وكذلك كلمة «شاكوش» أي «المطرقة»، وكلمة «طابور» للدلالة على «الصف» وتعني «جماعة من العسكر يتراوح عددهم من الـ٨٠٠ إلى الـ١٠٠٠»، وكلمة «درابزين»، وهو السياج على جانبي السُّلم، وكلمة «كوبري» للدلالة على «الجسر».

ومن الكلمات المستخدمة في البلاط الخديوي قديماً في مصر كلمة «قادين»، وتطلق على الجارية بعد أن تصبح خليلة الخديو، ومازالت كلمة «قادين» تستخدم في تركيا، ومعناها «امرأة»، وهناك كلمة تركية نجدها في الأغاني المصرية الفولكلورية القديمة وهي كلمة «ياواش ياواش»، ومعناها بالعامية المصرية «بشويش».

وتعد الألقاب التي اعتاد المصريون استخدامها من قبل ثورة يوليو 1952 إلى الآن، وهي «بك وباشا وأفندي وأفندم وهانم»، تركية أيضاً، وكانت كلمة «أفندي» لقباً للأمراء وأولاد السلاطين، كما كانت لقباً لرؤساء الطوائف الدينية والضباط والموظفين، أما كلمة «البازار» فهي فارسية الأصل دخلت اللغة التركية وتأتي بمعنى «السوق»، وتعني كلمة «الباش أو الباشي»: الرئيس أو المسؤول، مثل «باش كاتب» أو «باش مهندس»، وتأتي أحياناً في آخر الكلمة مثل «بك باشي» ومعناها مقدم و«حكيم باشي»، واشتق منها لفظ «باشا».

أما عن الرتب والألقاب العسكرية فأغلبها يعود لأصل تركي، ومنها كلمة أونباشي، وهو المسؤول عن عشرة عسكريين، أي «أون»، وكلمة «يوزباشي»، وهو المسؤول عن مائة جندي.

وتبادل المطبخان التركي والمصري التأثير في قاموس الطبخ وأنواع الأطعمة وأسمائها، وهناك أكلات متشابهة بين المطبخين تحمل نفس الاسم. ومن أشهر الأكلات التركية التي يضمها المطبخ المصري وأصلها عثماني: «المحشي» والمعروف في تركيا باسم «دولمة» والكباب والكفتة والشركسية والشكشوكة والشاورمة والكبيبة وبابا غنوج والشيش طاووق.. كلها تركية، أما الحلويات فأبرزها الكنافة والبسبوسة والبقلاوة، وعن أصل تسميتها تقول إحدى الروايات إنه كان للسلطان العثماني عبدالحميد طباخة اسمها «لاوة»، وهي التي ابتدعت هذه الحلوى، وعندما ذاقها السلطان لأول مرة قال لضيف عنده: «باق لاوة نه بايدي»، أي: انظر ماذا صنعت الطباخة «لاوة».

ويفتخر الأتراك بامتلاكهم الحق التاريخي في البقلاوة، وقيل إن تاريخها يعود في شكلها الأول إلى الآشوريين، ثم أخذها عنهم الأتراك في عصور الدولة العثمانية وطوَّروها، أما أشهر الأكلات المصرية التي نقلها المطبخ التركي فهي الفطير والحمام.

لكم في التراث حياة

اجتهد الكتاب والأدباء والمؤرخون العرب على مر التاريخ في جمع الحكايات والحِكم والأمثال والطرف والنوادر، وصنفوها في مصنفات موسوعية مشهورة ومتعددة.

وهذا المعين الثري لا ينضب أبدًا، ينهل منه كل كاتب ويضع اختياراته في دائرة خاصة به. ومن ثم تختلف هذه الاختيارات من كاتب لآخر.

والكتاب الذي نحن بصدده، «حكايات ومواقف من قلب التراث» الصادر عن دار «دلتا» (القاهرة، 2016)، للباحث حاتم صادق، يلتزم منهجاً دقيقاً ومميزًا يقوم على حسن الاختيار، وخفة الظل، ووضوح الرؤية والقيمة، ومعاصرة المعنى.

يقدم لنا حاتم صادق خلاصة قراءات كثيرة ومتنوعة عبر رحلة طويلة وممتدة في عشق وغواية التراث. هي، إذن، منتخبات ومختارات من كتب التاريخ، وفي مقدمتها (تاريخ الأمم والملوك) للطبري، و(الكامل في التاريخ) لابن الأثير، و(البداية والنهاية) لابن كثير، و(تاريخ دمشق) لابن عساكر.

وأيضاً هي -في أغلبها- اختيارات من تلك الكتب ذات الطبيعة الموسوعية التي سادت في الأدب والتراث العربي، مثل (العقد الفريد) لابن عبد ربه، (المستطرف من كل فن مستظرف) للإبشيهي، و(عيون الأخبار) لابن قتيبة، و(الكشكول) لبهاء الدين العاملي، و(نَكت الهميان في نُكت العميان) للصفدي، و(زهر الآداب) لأبي إسحاق القيرواني، و(أخبار الأذكياء)، و(أخبار الحمقى والمغفلين)، وأخبار الظراف والمتماجنين) وهؤلاء الثلاثة لابن الجوزي، و(البيان والتبيين) و(البخلاء) وكلاهما للجاحظ.

وبهذا استطاع أن يقدم لنا صفحات منتقاة مصطفاة، تضاف إلى جهد القدامى، ولكن في ضوء الواقع المعاصر.

يتوقف الباحث -على سبيل المثال لا الحصر- عند ثمن اشتغال المثقفين في خدمة السلطة، ويورد ما قاله أبو حامد الغزالي في (إحياء علوم الدين) كالتالي: «لا تسمح نفوس السلاطين بعطية إلا لمن طمعوا في استخدامهم،

والتكثر بهم، والاستعانة بهم على أغراضهم، والتجمل بغشيان مجالسهم، وتكليفهم المواظبة على الدعاء والثناء والتزكية والإطراء، في حضورهم ومغيبهم. فلو لم يذل الآخذ نفسه بالسؤال أولًا، وبالتردد في الخدمة ثانياً، وبالثناء والدعاء ثالثًا، وبالمساعدة على أغراضه عند الاستعانة رابعًا، وبتكثير جمعه في مجلسه وموكبه خامساً، وبإظهار الحب والموالاة والمناصرة له على أعدائه سادساً، وبالتستر على ظلمه ومقابحه ومساوي أعماله سابعًا، لم يُنعم عليه بدرهم واحد، ولو كان في فضل الشافعي»!

وفي باب نقد مبدأ الطاعة العمياء، يورد الباحث ما جاء في (سرح العيون) لابن نباتة، كما يلي: «أن عبدالله بن معاوية من أحفاد أبي طالب وكان متمردًا، كان يقول لأهل خراسان منددًا باتباعهم لأبي مسلم الخراساني القائد العسكري للدعوة العباسية: ليس في الأرض أحمق منكم يا أهل خراسان في طاعتكم لهذا الرجل قبل أن تراجعوه في شيء وتسألوه عنه. والله ما رضيت الملائكة بهذا من الله حتى راجعته في أمر آدم فقالت «أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء».

عن الشعب والسلطة ومبدأ (الناس على دين ملوكهم)، يورد الباحث في كتابه الممتع ما ذكره ابن الأثير في مؤلفه (الكامل في التاريخ)، كالتالي: «كان الوليد بن عبدالملك صاحب بناء واتخاذ المصانع (القصور) والضياع، فكان الناس يلتقون في زمانه فيسأل بعضهم بعضاً عن البناء.. وكان سليمان بن عبدالملك صاحب طعام ونكاح، فكان الناس يسأل بعضهم بعضاً عن الطعام والنكاح.. وكان عمر بن عبدالعزيز صاحب عبادة، فكان الناس يسأل بعضهم بعضاً عن الخبر: ما وردك الليلة؟ وكم تحفظ من القرآن؟ وكم تصوم من الشهر؟

وهذا على نفس طريق ما رواه الطبري من قبل ابن الأثير: أنه لما حمل الجند إلى الفاروق عمر سيف كسرى وجواهره بعد هزيمته أمام جيش المسلمين، فإن أمير المؤمنين قال: إن قوماً أدوا هذا لذووا أمانة.. فعقب علي بن أبي طالب موجهاً كلامه إلى عمر: «عففت فعفت الرعية ولو رتعت لرتعوا».

وعلي هو القائل أيضاً في سياق ذات الفكرة «الناس بأمرائهم، أشبه منهم بآبائهم».

وهناك أقوال كثيرة مأثورة عكست ذات الفكرة، أشهرها قول عثمان بن عفان «إن الله ليزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن».

يغمز الباحث حاتم صادق من قناة أصحاب الأسئلة التافهة التي تتكرر في بعض البرامج والفضائيات الدينية، فيقول:

سأل رجل عمرو بن قيس عن حصاة المسجد يجدها الإنسان في خفّه أو ثوبه أو جبهته؟!

فقال له: ارم بها! فقال الرجل: زعموا أنها تصيح حتى ترد إلى المسجد.

فقال عمرو بن قيس: دعها تصيح حتى ينشق حلقها.

قال الرجل: أولها حلق؟ قال : فمن أين تصيح إذن؟!

زقاق القناديل.. شارع الأشراف

كان زقاق القناديل في الدروب الشهيرة التي سكنها الأعيان وكبار القوم بمدينة الفسطاط في زمن عمارتها. زال بزوال الفسطاط القديمة. ومكانه اليوم من الشرق لجامع عمرو بن العاص بمصر القديمة. ذكر ذلك ابن دقماق في كتاب الانتصار[283].

كان زقاق القناديل أعمر أخطاط مصر، وإنما قيل له زقاق القناديل من أجل أنه كان سكن الأشراف، وكانت أبواب الدور يعلق على كلّ باب منها قنديل. قال القضاعيّ: ويقال أنه كان به مائة قنديل توقد كلّ ليلة على أبواب الأكابر. ويضيف: إنما وسم زقاق القناديل أو القنديل لأنه كان برسم قنديل كان على باب عمرو بن العاص. وقد بدأ بقنديل بيت ابن العاص واحتذى به جيرانه من الصحابة فسُمِّي شارع القناديل وتحوّل إلى شارع عالمي يسكنه أشراف الناس حتى إن هذا الزقاق سُمِّي أيضاً زقاق الأشراف[284]، وقد أثار هذا الزقاق إعجاب الجغرافيين والرحالة[285].

مع ازدهار المدينة كرابع عاصمة إسلامية وأكبر ميناء تبادلي عالمي ببضائع من أقصى الشرق من الصين والهند والسند وفارس، امتلأ زقاق القناديل الذي يقع على طرف جامع عمرو بن العاص، بجنسيات العالم ولغاته ونقوده وعبيده في حوانيت ومحال صرافة وفنادق للغرباء ومطاعم وحمامات ومستشفيات وبيوت وصلت 8 أدوار وورش ومحال مكتظة فلا يجد المشتري مكاناً لجلوسه. وكان مسقوفاً فلا يصله نور النهار فوضعوا قناديل لمحاله تتضاعف في المواسم والأعياد و50 ألف جمل لنقل قرب مياه النيل للبيوت و50 ألف حمار للتنقلات الداخلية. يتوسط كل ذلك أول مسجد في إفريقيا

---

[283] عبدالرحمن زكي، موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام، مكتب الأنجلو المصرية، القاهرة، 1987، ص 119.

[284] ابن عبدالحكم، فتوح مصر والمغرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1995، ص 138.

[285] أبو عبدالله محمد بن أحمد المقدسي البشاري، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، دار صادر، بيروت، 1991، ص 199.

انظر أيضاً: ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم البلدان، ج 3، دار صادر، بيروت، 1993، ص 145.

ألقي فيه كبار الصحابة ما تشرَّبوه من فقه الدين ونقلوه للمصريين في حلقات علم حول أعمدة المسجد فتكونت جامعة دينية وثقافية معروفة.

وفي زقاق القناديل كان هناك سوق شهير للكتب يُعرف بـ«سوق الكتبيين». وفي زقاق القناديل أنشئ أول بيمارستان -أي مستشفى- في مصر حين كانت مصر ولاية تابعة للخليفة الأموي بدمشق[286].

كان هذا الزقاق المكان المفضّل للإقامة لدى أهل الأندلس الذين كانوا ينزلون مصر في طريقهم إلى حج بيت الله الحرام، وفي عددٍ من دُور هذا الزقاق سيقطن بشكلٍ دائم ثُلةٌ من نوابغ الأندلسيين الذين هاجروا إلى أرض الكنانة، مثل أبي بكر ابن العربي، وابن جُبير البلنسي، وابن عربي المرسي، وغيرهم كثير.

أما عُقبة بن نافع الفهري، باني القيروان وفاتح المغرب، فقد هبط مع أهله إلى مصر وسكنوا زُقاق القناديل بالقاهرة، وتحديدًا شرقي جامع عمرو بن العاص. ويذكر ابن عبدالحكم أن دارهم في زقاق القناديل كانت تُعرَف بـ«دار الفهريين»، ثم قال «بل كانت تلك الدار خِطة عُقبة بن نافع»[287].

ويجوز لنا أن نقرر أن الأندلسيين كانوا يوصون أبناء بلدهم المسافرين إلى مصر الفسطاط بالنزول في زقاق القناديل الذين كانوا يشعرون بأن ثمة علاقة (قرابة وبلدية) تجمعهم به وبأهله، وذلك عن طريق بيت بني عُقبة بن نافع الفهري القرشي[288].

ومن أشهر من ولد في زقاق القناديل حامل لواء الشعر في زمانه محمد بن محمد بن الحسن المعروف بابن نباتة المولود سنة 686هـ. يذكر ابن حجر في «الدرر الكامنة بأعيان المائة الثامنة»: «نشأ بمصر وتعاطى الأدب، فمهر في النظم والنثر والكتابة حتى فاق أقرانه وكان متقللًا من دنياه لايزال يشكو حاله وقلة ما بيده وكثرة عياله». ويستكمل الصفدي في «الوافي بالوفيات»: «ومما ناكده به الزمان أنه لم يعش له ولد فدفن قريباً من ستة عشر ولدًا

---

[286] ابن دقماق، الانتصار لواسطة عقد الأمصار، جـ 1، المطبعة الأميرية الكبرى، القاهرة، 1893، ص 99.
[287] ابن عبدالحكم، فتوح مصر وأخبارها، جـ 1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 1995، ص 113-126.
[288] د.رشيد العفاقي، أحمد زكي باشا ومخطوطات الإسكوريال، كتاب «المجلة العربية»، الرياض، العدد 254، نوفمبر 2017، ص 12.

كلهم إذا ترعرع الولد وبلغ خمساً أو ستاً أو سبعاً يتوفاه الله تعالى، فيجد لذلك الآلام المبرحة ويرثيهم بالأشعار الرقيقة». وفى سنة 654هـ أنشأ في زقاق القناديل الصاحب بهاء الدين علي بن محمد بن سليم بن حنا وزير السلطان الظاهر بيبرس مدرسته المعروفة بـ«المدرسة الصاحبية البهائية». يذكر المقريزي في «الخطط المقريزية» أنه «كانت المدرسة الصاحبية بزقاق القناديل من أجل مدارس الدنيا وأعظم مدرسة بمصر تتنافس الناس من طلبة العلم في النزول بها ويتشاحنون في سكنى بيوتها حتى يصير البيت الواحد من بيوتها يسكن فيه الاثنان من طلبة العلم والثلاثة. ثم تلاشى أمرها حتى هدمت وسيجهل عن قريب موضعها، ولله عاقبة الأمور».

الشارع.. لمن؟!

«للأمم عبقريات خاصة، وخصائص شعورية وفكرية وألوان من العيش والمزاج وشخصيات تفكر بطرق خاصة وتسير على منهج يحدوها إليه الطبع والفكر والشعور»[289]

يكشف كتاب «خطاب الشارع.. تحولات الحياة والموت في مصر»[290]، لأستاذ الإعلام وخبير إدارة الأزمات د.محمد شومان، الكثير مما نعرفه ونرفض أن نناقشه.

يقدم الكتاب قراءة شاملة لخطاب الشارع والناس في مصر، معتمدًا على مناهج تحليل الخطاب النقدي، والتحليل السميولوجي، وتحليل المحادثة «الإثنوميثودولوجيا».
يتكون الكتاب الذي يقع في نحو 135 صفحة، من القطع المتوسط، من 6 فصول، تبدأ بالفصل الأول الذي يتناول مشكلة الزحام من خلال «صراع السلطة وتناقضات الشارع المروري»، فيما يتناول الفصل الثاني «الرصيف القاهري» بكل مشكلاته وصراعاته، ويلفت الفصل الثالث النظر إلى «الفوضى والتشوه المعماري» الذي تعاني منه مدن مصر حالياً. ويناقش الفصل الرابع الخطابات التي تحملها «أزياء المصريين» التي أصبحت بلا هوية، بعد اختفاء الزي الوطني، ويأتي الفصل الخامس تحت عنوان «توتر الكلام والصمت» ليتناول بالتحليل كلام ولغة الناس في المحروسة ودلالاتها الطبقية والثقافية والاجتماعية، ويختتم المؤلف الكتاب بفصل عن «خطاب الموت»، الذي يرى أن له شأناً آخر ووجودًا متميزًا يختلف عن خطاب الموت في أي بقعة أو مدينة في العالم.

في الفصل الأول، وعنوانه «صراع السلطة وتناقضات الشارع المروري»، يرسم المؤلف صورة مختلفة لحركة الناس وكرنفال السيارات -بأنواعها المختلفة والمتناقضة- في شوارع القاهرة، مؤكدًا أنها تجسد خطاباً بالغ

---

[289] معاوية محمد نور، بين ثقافتين، كتاب «الدوحة»، الدوحة، العدد 86، يوليو 2018، ص 51.
[290] د.محمد شومان، خطاب الشارع: تحولات الحياة والموت في مصر، سلسلة «كتاب اليوم»، دار «أخبار اليوم»، القاهرة، سبتمبر 2017.

التنوع والتفرد والتعقيد، يعكس حال المجتمع والناس في مصر والعلاقات التي تربط بينهم من ناحية، وتربطهم بالسلطة من ناحية أخرى. فما بين الضجيج والفوضى، والتحايل على سلطة القانون والدولة، هناك خطابٌ متناقض ومتصارع إلى أقصى حد، يشارك فيه الجميع.

يرى د.شومان أن «فوضى الشارع وغياب سلطة الدولة وأنظمة المرور يفتح المجال أمام صراع إرادات بين السيارات المختلفة والمارة وأحياناً بعض مجندي الشرطة. كل هذه الصراعات يُفترض أن تؤدي إلى أزمة بل كوارث مرورية، وحوادث كثيرة وكبيرة، ومع ذلك لا يحدث شيء من ذلك، ويتكيف الجميع على الضجيج والتلوث والبطء في التحرك بين أحياء المدينة بل وفي داخل الحي الواحد» (ص 13).

المفارقة أن الجميع يشتكون، لكنهم لا يحتجون بقوة أو يترجموا شكواهم إلى فعل، أي فعل، بل يتكيفون ويتعايشون ويتعاونون في حل بعض الاختناقات المرورية أو فض المشاجرات التي تقع في وسط الطريق. الكل يسهم في إنتاج خطاب الععجائب والمتناقضات في الشارع المصري ويشتكي، ولا يبادر لاتخاذ أي فعل، «ربما عملًا بحكمة «الصبر مفتاح الفرج»، التي تشكل مكوناً رئيسياً من مكونات الثقافة المصرية والشخصية المصرية، أو ربما لسطوة الأنا والمصلحة الذاتية على العمل الجماعي والمصلحة العامة» (ص 14).

ويشير الباحث إلى ميل أغلب قائدي المركبات في مصر على اختلاف أنواعها -بدءًا من «التوك توك» والدراجات النارية إلى حافلات النقل العام- إلى استخدام آلة التنبيه باعتبارها «لغة تخاطب» مع الآخرين، مثل طلب إفساح الطريق أو توجيه التحية لشخص والاحتفال بفوز فريق كرة قدم أو الإعلان عن الفرح بزفاف أو خطبة.

وإلى جانب آلة التنبيه، هناك من يسيء استخدام الراديو أو الكاسيت بطريقة تضيف مزيدًا من الضجيج إلى الشارع. يبدو الصوت المرتفع هنا كما لو أنه عادة لدى البعض، أو محاولة لإعلاء شأن صاحب الصوت الذي يستمع إليه كل سائق ويُفضله عن غيره، سواء كان مطرباً أو مقرئاً أو رجل دين، لكنه في الوقت نفسه «يعتبر نوعاً من ممارسة السلطة وإعلان الوجود،

وفرض الذوق الخاص على الآخرين، خاصة عندما يتعلق الصوت المنبعث من هذه المركبة أو تلك بأغانٍ أو شعائر دينية» (ص 17).

كما يمكن النظر إلى رفعه صوت الراديو أو جهاز التسجيل باعتباره نوعاً من التنفيس عن مكبوت أو إخفاق ما، أو الهروب من ضجيج أكبر إلى ضجيج خاص.

ويحلل د.شومان ظاهرة الكتابة والرموز على هياكل السيارات؛ إذ لا تكاد تخلو مركبة في شوارع المحروسة من كتابات أو رموز ذات طابع اجتماعي أو ثقافي أو سياسي أو ديني أو مهني، وكلٌ منها يحمل فيضاً عجيباً من المعاني والدلالات متعددة الطبقات، فبعضها يحمل دلالات طبقية ومهنية في آنٍ معاً، وكلها تصنع هويات مشتركة أو تتلمس وجودها في مدينة مليونية مثل القاهرة.

الأطباء يضعون علامات تُميزهم، وكذلك الصحفيون ورجال القضاء وأعضاء البرلمان، والعاملون في الشركات والمؤسسات المرموقة. الكل يضع علامته أو شارته التي تميزه عبر ملصقات صغيرة على زجاج السيارة الأمامي بشكل واضح وفي نوعٍ من التباهي الاجتماعي.

ولأننا صرنا «بلد ملصقات»، فإن النقابات وبعض الشركات والأندية والجامعات ترحب بذلك وتدعمه، فهو إعلانٌ مجاني متحرك عن وجودها ونشاطها من جهة، وتشديد على هوية فئوية أو مهنية من جهة أخرى.

هكذا تنشط في مصر صناعة الملصقات والرموز وتوزيعها، وخصوصاً في مواسم الانتخابات، ويتجاور ملصق المهنة أو الطبقة مع الأيقونة الدينية، لنصبح هياكل السيارات -إلى جانب نوعها وسنة صنعها- طبقية ودينية بامتياز (ص 20).

ويستكمل د.شومان ما بدأه د.سيد عويس، أستاذ علم الاجتماع، من رصد وتحليل لظاهرة الكتابة على هياكل المركبات في المجتمع المصري المعاصر في كتابه الفذ «هتاف الصامتين»[291]، لكنه يشير إلى ظهور مفردات

[291] د.سيد عويس، هتاف الصامتين: ظاهرة الكتابة على هياكل المركبات في المجتمع المصري المعاصر، دار الطباعة الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1971.

وتراكيب لغوية وشعارات جديدة، بعضها غريب وعدواني تجاه الآخرين، في مدينة تتوحش كأخطبوط كبير من الأسمنت يتحرك بلا عقل أو ضمير، ومن ثم تتضاعف تخوفات هؤلاء المهمشين ومشاعرهم بالضياع والعجز.

الخطير في الأمر هو ذلك الحضور المراوغ للدولة والقانون؛ إذ إن كثيرًا من الشوارع بلا إشارات مرور، ومعظم تلك الإشارات لا تعمل في أغلب التقاطعات، وحتى إن عملت فإنها بلا معنى أو دلالة أو حضور. هكذا تُدار حركة المركبات والمشاة في التقاطعات والإشارات المهمة في القاهرة بشكل يدوي وباستخدام إشارة اليد لشرطي المرور أو الصافرة أو الاثنين معاً. وبطبيعة الحال، تزداد الأمور مأساوية وصراعاً، مع نفي المشاة وتجاهل كلا الطرفين (المشاة وقائدي المركبات) لقواعد عبور الشارع، خاصة مع احتلال الأرصفة وعدم صلاحيتها للسير فوقها وغياب الكباري والأنفاق المخصصة للعبور.

أكثر من ذلك أن تطبيق قوانين المرور يختلف حسب الأهمية الأمنية أو السياسية لكل شارع أو حي، بل إن الأمر يتفاوت حسب شهور السنة وبعض المناسبات، كما يحدث في شهر رمضان أو شهر ديسمبر.

خلاصة القول أن شوارع المحروسة تفتقر إلى المعنى والمعيارية، «ويسودها خطابُ سلطة مراوغ ومختل، لا تسيطر عليه أو تمارسه الدولة، بل تشاركها فيه سلطات عديدة متنافسة» (ص 27). فهناك أولًا السلطة الأصلية، وهي سلطة الدولة كما تتجسد في ضباط وجنود المرور، وهناك ثانياً سلطة قادة المركبات، خاصة عندما تكون المركبة تابعة إلى جهة سيادية، وهناك ثالثاً سلطة سائقي الميكروباص والميني باص وحافلات النقل العام التي يمارس بعضها أساليب الترهيب ضد باقي السيارات ورُكابها، وهناك رابعاً سلطة سائق سيارة الأجرة «التاكسي» التي تبدأ باختيار من تقوم بتوصيله حسب مظهره والوجهة التي يردها، وبالتالي المردود المتوقع من «الزبون» (وإن تكن هذه السلطة الأخيرة قد نراجعت نسبياً مع ظهور أنواع جديدة من خدمات سيارات الأجرة التي تعتمد على شركات متخصصة).

وهناك خامساً سلطة السائس الذي يفرض نفسه على رصيف أو شارع أو موقع مجاور لمطعم أو مركز تسوق تجاري أو متجر، وهذا السائس يعمل

وفق أعراف ونظم غير مدونة، بعيدًا عن قبضة الدولة والقانون. وهناك سادساً سلطة أصحاب المحال وبعض مُلاك العمارات وساكنيها، ممن تخلصوا من سلطة الدولة على الطريق العام الذي يمر بموازاة ملكيتهم الخاصة وقرروا ممارسة سلطة الاستحواذ على أماكن من الطريق العام والتعامل معها على أنها ملكية خاصة.

لك أن تتساءل بعد هذا كله، على طريقة يوسف شاهين: «الشارع.. لمن؟!».

وتحت عنوان (خطاب الهامش «الرصيف القاهري»)، يتناول الكاتب مشكلة الاعتداء على الرصيف أو المجال العام، الذي أصبح سلوكاً يمارسه معظم سكان المحروسة في كافة الأحياء والشوارع، وبغض النظر عن مستوى سكانها الاجتماعي والاقتصادي. فالأرصفة في كثير من الشوارع لا وجود لها، وإن وُجِدت فهي غير متاحة للمشاة، حيث احتلها البائعون وأصحاب المحال التجارية، وأصبح السير على الرصيف يتطلب منك الحرص والتدقيق لموضع قدميك، وأن تسير كبهلوان حتى لا تقع في حفرة، أو تصطدم بشجرة أو عمود إنارة أو محطة حافلات أو إعلان قبيح عن شيء تافه لا معنى له.

المضحك المحزن «أن الدولة الضعيفة ذات الوجه المرواغ قررت فجأة أن يلتزم المارة بالسير فوق الأرصفة، رغم عدم قدرتها على توفير أرصفة صالحة للسير الآمن، فالأرصفة غير ممهدة، والباعة الجائلون يحتلون ببضاعتهم أرصفة الميادين والشوارع التجارية» (ص 41).

كما يتطرق الكتاب إلى الفوضى والتشوه المعماري، فيؤكد أن العشوائية المعمارية أصبحت منتشرة وضاربة بجذورها في كل أحياء المحروسة، بل صارت جزءًا من ثقافة وخطاب الناس، وبنظرة خاطفة منك لأي عمارة من عمارات المحروسة، وفي أي حي من أحيائها، ستجد العشوائية تسكنها، فلا انتظام في شكلها الخارجي، أو مدخلها، أو سطحها.

لا يخفى على أحد ما أصاب الشكل المعماري للمباني في أنحاء مصر من فوضى وتشوهات.

إن أي نظرة سريعة على عماراتنا ومبانينا القائمة حالياً، تثبت أن معظمها يتسم بالعشوائية ويفتقد معايير التصميم العالمية، إلى جانب تباين

ألوان الواجهات والشرفات حتى في المبنى الواحد، وغياب الذوق العام. بل إن الكثير من المنازل التاريخية الجميلة -وخصوصاً في الإسكندرية- تخرج من قوائم المباني المتميزة ويتم إصدار تراخيص هدم لها رغم قيمتها التاريخية والمعمارية.

المشكلة الحقيقية ليست في العمران القديم الذي نال منه الزمن وتجرأت عليه الأيدي لتزيل عنه أي جمال متبق، بل ليس حتى في بؤر العشوائيات التي تمكنت واستحكمت واستعصت على الإزالة أو التطوير. العشوائية أصبحت ثقافة تنتج لنا يومياً المزيد من القبح العمراني الذي لم يسع أحد إلى وقفه، ولعل تلك المكعبات السكنية من الطوب الأحمر المطوقة للطريق الدائري، والتي تتكاثر بشكلٍ مرعب، مثال حي ودال.

ولو أننا تابعنا أفلام الأبيض والأسود، للاحظنا كم كان الشارع المصري نظيفاً ومنضبطاً، ومبانيه تجمع بين الأناقة والنسق العمراني المهيب، الذي يعود في بعض أصوله إلى العهد الخديوي.

إن العمارة هي مكونٌ مصنوع للناس، لذلك فإن مفهوم الذوق العام لهو واحدٌ من أهم المفاهيم التي تحتاجها العمارة، لأن العمارة تخاطب الناس وعيونهم ووجدانهم، كما تعكس ثقافتهم وتحضرهم.

لدينا كيانٌ يُسمى «الجهاز القومي للتنسيق الحضاري»، يتبع وزارة الثقافة، والمفترض أنه منوط بالحفاظ على تراثنا الحضاري من الضياع والاندثار. غير أن هذا الجهاز دوره غائبٌ عن الشارع وتأثيره محدود إن لم يكن معدوماً.

منذ خمسينيات القرن العشرين، ظهر أيضاً نمط عمراني أسهم لاحقاً في زيادة قبح الشكل المعماري في مصر، ونعني بذلك نمط العمارة الوحشية، وتمثل في المباني الحكومية والمساكن الشعبية وحتى المباني التعليمية. وقد سُمي ذلك النمط بالوحشية لأنها مشتقة من الكلمة الفرنسية «الخرسانة الخام»، ومن أهم ما يميز تلك العمارة كما يمكن بسهولة ملاحظته من مباني تلك الفترة -التي لازالت مستمرة إلى يومنا هذا مع الأسف في مصر- قيامها على تكرار الجزء في كل المبنى.

ربما كان هذا التشوه المعماري نوعاً من ممارسة السلطة،، والعجز عن الحوار والاتفاق وبالتالي التعاون من أجل إضفاء طابع معماري وشكل

متناغم على المباني. تبدو هذه السلطة أو الحرية الجامحة «وكأنها عملية تعويض عن القيود المفروضة على حرية المصريين في المجال العام، أو رد فعل للمنع والقيد المفروض من المجتمع والدولة على حريات كثيرة ومتعددة» (ص 49).

الثابت أن معظم المصريين يحرصون على وحدة وجمال معمار شققهم، وراحة المقيمين فيها، وربما مدخلها فقط. أما شكل العمارة الخارجي وسلم العمارة أو مدخلها، فهو شأنٌ لا يهمهم. فالخراب والقبح الناجم عن تسرب المياه مشهد مألوفٌ للغاية، وصيانة المبنى من الخارج فريضة غائبة، وبالطبع لا داعي للحديث عن إهمال الرصيف والشارع ومحاولة مصادرته على يد هذا الساكن أو المستأجر، مما يؤكد ولع المصريين المعاصرين بالشأن الخاص، وعدم اكتراثهم بالفضاء الذي يتجاوز شققهم أو بيوتهم، اي الفضاء العام، ومن ثم المجال العام سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً. فالانامالية هي الموجه القيمي والسلوكي لأغلبية المصريين (ص 51).

أما أسطح العمارات والبيوت في المحروسة، فهي بكل المقاييس والدلالات مجالٌ فريد وغريب لممارسة السلطة والصراع والتنافس، ولكن في مشهد يعج بالفوضى ومختلف أشكال التلوث البصري. فوق أسطح البيوت المصري حالة من الفوضى وقلة النظافة وحطام الأثاث القديم والقطع المهملة من الخشب والحديد الصدئ والأسلاك، في مشهد يلخص معنى القبح.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى حالة الصراع وغياب التعاون بين أصحاب المحال التجارية، فضلًا عن مخالفة القوانين باحتلال الرصيف أو بروز الواجهات واللافتات، أو وضع السلاسل والبراميل وأسياخ الحديد لمنع أي سيارة من الوقوف أمام المحل. وقد يعمد البعض إلى عدم مراعاة اشتراطات السلامة، أو إحداث ضجيج صوتي عبر أجهزة التسجيل والميكروفونات وخلافه. يجسد هذا صراعات وممارسات عدوانية تجاه الآخرين من سلطة وأفراد، وتحدياً سافرًا للقانون والمنظومة القيمية والأخلاقية في المجتمع.

ولا تغيب الدولة عن عشوائيات العقارات من بيوت ومحال تجارية؛ إذ تسبب فساد الأجهزة المحلية وغيرها في تساهل كثير من القائمين على الرقابة ومتابعة الالتزام بقوانين ونظم ورسوم هذه العقارات وأصحابها، مقابل

رشاوى و«إكراميات»، تجعل المشكلات تستفحل والخطر يزيد والكارثة تنتظر الوقوع، في ظل عدم وجود تدخل حقيقي وحاسم بموجب القانون لوقف التجاوزات من فوضى بصرية أو اشتراطات أمن وسلامة أو قواعد نظافة، وغير ذلك من أمور.

المشهد تسوده هذه الفوضى الناتجة عن غياب الذوق العام وعدم وضوح المراد بـ«الهوية المصرية المعمارية»؛ لذا فإن استعادة التنسيق المعماري واسترجاع الهوية هو أمرٌ بالغ الأهمية، وهو ما يتطلب فهماً عميقاً وشاملًا للمشكلة والحلول المطروحة ومحاولة تطبيق الطرق المُتبعة لمواجهة المستجدات الطارئة على الساحة، وإلا فإن كل محاولة قد تنتهي إلى تقليد سطحي كما نرى في الكثير من الأمثلة الموجودة في شوارعنا.

إن ما نراه الآن هو حالة من الفوضى المعمارية ودليل واضح على فقدان ملامح ومحددات الشخصية الثقافية الوطنية، فقد أصبحت المدينة خلفية لصورة هوية لم تحدد بعد، وأصبحت العمارة صماء فاقدة لكل وسائل تفاعلها مع المستخدم.

يجب أن نبدأ في تحديد الملامح الثقافية للشخصية المصرية من هي الآن وما الذي يعبر عنها، ما هي نسبة الموروث داخلها وما هو قدر المدخل من الثقافات الغربية، ما هي رسالة الدولة التي يجب أن تنعكس في مبانيها الحكومية.

ربما يتعين تحديد الإجابات على كل تلك الأسئلة قبل البدء في أية مشروعات عمرانية جديدة حتى لا تصاب الشخصية المصرية بمزيد من التشوه وفقدان الملامح، الذي حتماً سينعكس على الحياة الاجتماعية من سلوك فوضوي ويؤثر على الحالة الشعورية فيفرز شكلًا عبثياً مشوهاً فاقدًا للرؤية والهدف والرسالة.

ويتناول د.شومان أزياء الناس كخطاب مشبع بالدلالات والمعاني الطبقية والثقافية والنفسية، مشيرًا إلى أن بعضها أصبح بلا هوية وبلا معنى حقيقي، ويتطرق في هذا الإطار إلى أسلمة الملابس، وما يطلق عليه الزي الإسلامي، سواء للمرأة أو الرجل، واختفاء الزي التقليدي أو الشعبي للمصريين سواء «الجلباب» المصري أو«الملاية اللف»، كما يلفت النظر إلى استخدام الزى للتماهي مع أصحاب السلطة.

وينظر الفصل الخامس في كلام الناس وأحاديثهم العادية في المحروسة، باعتبارها خطاباً عفوياً، غير رسمي، وكاشف للكثير من جوانب الثقافة والحياة في المجتمع المصري. ويرصد الكاتب 7 سمات لكلام الناس في المحروسة ما بين التدين المصطنع، والميل للمزاح والتنكيت، والاهتمام بالأحاديث الجنسية سواء بأسلوب التباهي أو التندر أو تبادل الخبرات، وتعظيم الذات، ورفع الصوت أثناء الحديث، وتعدد لهجات الحديث بين الأحياء والطبقات المختلفة، وشبابية وحيوية الكلام وتحولاته السريعة.

أما الفصل الأخير، الذي جاء تحت عنوان «خطاب الموت»، فيتناول كل ممارسات الموت مثل مظاهر الحزن، وطقوس الدفن والعزاء، ونعي المتوفى في صفحات الوفيات، ومعمار المدافن وزخرفتها والكتابة عليها، والحياة في المقابر، وزيارة الموتى وتوزيع الصدقات. ويؤكد المؤلف أن ثقافة وخطاب الموت هي من أكثر عناصر الثقافة والشخصية المصرية استمرارًا وديمومة، فرغم تغير العصور والأجيال، فإن معنى الموت وطقوسه، بل وعلاقته بالإيمان ويوم الحساب، تظل أمورًا شبه ثابتة مع وجود تحويرات وتبديلات يمكن فهمها وردها إلى أصلها الأول الفرعوني.

القسم الرابع: الآن.. غدًا

سيرة المشتاق في تحولات الأذواق!

جيلًا بعد آخر، تغيّر مزاج المصريين وذوقه، في كل شيء.

ومن السينما إلى التليفزيون، مرورًا بالإذاعة، ومن الأغاني إلى المباريات، شهدنا تقلبات وتحولات درامية تستحق القراءة والتأمل.

في زمن مضى، كان هناك جيلٌ يفضل الاستماع إلى الأخبار من راديو "بي بي سي" أو هيئة الإذاعة البريطانية، قبل أن تظهر في عالمنا العربي محطات وقنوات تملأ هذا الفراغ الهائل في عالم الأخبار "الصادقة". أما راديو مونت كارلو فكان الاختيار الأمثل لمن يرغب في الاستماع إلى أغانٍ عربية وغربية، وأصوات مذيعين مثل حكمت وهبي وجورج قرداحي وفريدة الزمر وسناء منصور وسلمى الشماع (كان وقتها اسمها سلمى فقط). واعتبارًا من مارس 2002، بات "راديو سوا" الإذاعة المفضلة لدى كثيرين ممن يحبون متابعة الأخبار بإيقاع موجز وسريع، مع تدفق الأغاني والبرامج الخفيفة المناسبة لجيل الشباب.

في ثمانينيات القرن العشرين، اعتاد جيل كامل في ساعة العصاري على ضبط ساعته ومواعيده وشايه وقهوته على الخامسة مساء، مع بدء بث إذاعة أم كلثوم، بغنائها الشجيّ وأغنياتها الخالدة. كان البعض يحاول التوقع في الخامسة، وكذلك في الساعة التاسعة، موعد بث الأغنية الأخيرة لأم كلثوم أيضاً، في محطة إذاعة بلا مذيعين.. وهذا أفضل جدًا!

ودأب البعض على متابعة ما يطلبه المستمعون بإذاعة الشرق الأوسط كل يوم في الساعة الثانية والنصف مساء، وكان لكل يوم محدد من أيام الأسبوع نجم أو اثنان من عمالقة الغناء، وفي الثالثة والنصف وخمس دقائق بعد "للنساء فقط"، كان برنامج "الشارع الغربي" لأحمد فوزي قبل أن يصبح "ديسكو تمانية" لمحمد شبل. وفي الرابعة والربع كان البعض يستمع إلى قصص الأطفال لعمو حسن وبدايته الشهيرة "أصدقائي الصغار مساء الخير".

حتى الآن، هناك حنينٌ ما وتفضيل معين لأفلام وبرامج "الأبيض والأسود"، وهو ما يجعل قناة "ماسبيرو زمان" اختيار كثيرين الآن، وهو أيضاً

سبب رواج قناة "روتانا كلاسيك" وانتشار أفلام الأبيض والأسود على مختلف القنوات التليفزيونية في مصر.

زمان، كان مزاج السهرة المفضلة هو برامج "النادي الدولي" لسمير صبري و"السينما والحرب" لأحمد سمير و"أوتوجراف" لطارق حبيب قبل التحول للتليفزيون الملون. والتحول كان تدريجياً فلم تكن كل البرامج تذاع بالألوان وكان عرض البرامج بصحيفة "الأخبار" يضع دائرة حمراء على البرامج التي سوف تذاع بالألوان.

لسنوات طويلة، استحوذت على القلوب والعقول برامج شهيرة لسنوات طويلة مثل "جولة الكاميرا" لهند أبو السعود و"نور على نور" لأحمد فراج، و"حياتي" لفايزة واصف، و"اخترنا لك" لفريال صالح أسبوعاً ونجوى إبراهيم أسبوعاً آخر.

مزاج المصريين انحاز إلى حواديت "أبلة فضيلة" و"ماما لبنى" وحتى "ماما نجوى"، وكان المصريون يرددون أغنية "كوكو واوا" الشهيرة و"طيري طيري يا عصفورة" وأغاني ديميس روسوس وهو في مرحلة البدانة والعباءة، وكانت حلقة نجوى ابراهيم أجمل دائماً. ذائقة المصريين أحبت برنامج "الموسيقى العربية" للدكتورة رتيبة الحفني، و"عالم الحيوان" لأحمد سعيد قبل محمود سلطان وحلقات "فرديناند" قبل صلاة الجمعة في سينما الأطفال ومغامرات "وليد وراندا" في الفضاء و"بوبي الحبوب"، و"محو الأمية" وعبدالبديع قمحاوي و"عزيزي الدراس عزيزتي الدارسة"، والبرامج التعليمية من الخامسة إلى السادسة مساءً، وبرنامج "عصافير الجنة" و"صباح الخير" مع "بقلظ" وقبلها كان يقدم عصرًا باسم "مساء الخير"، ومطرب الأطفال طلعت عطية كان مقررًا ومكررًا علينا، و"المصارعة الحرة" لفريد حسن، وبرنامج "أيام وليالي" عصر يوم الجمعة، وفي المساء أحببنا "العالم يغني" لحمدية حمدي وكانت تقدم أغاني تينا تشارلز و"الباكارا" و"الفيلديج بيبول" و"السوبرترامب" والمغنية التركية أمل ساين والاستعراضية الإيطالية رافاييلا كارا، قبل أعوام من برنامج "سلوكيات" لملك إسماعيل و"خمسة سياحة" لجانيت فرج. وأحب المشاهدون مذيعات النشرة مثل زينب الحكيم وهمت

مصطفى ومذيعين مثل محمود سلطان وأحمد سمير وشفيع شلبي وعبدالرحمن علي.

على مستوى النجوم، أحب المشاهدون زمان أبطالًا كلاسيكيين مثل عماد حمدي، قبل ظهور الوسيم رشدي أباظة والمحبوب عمر الشريف والمشاغب أحمد رمزي وخفيف الظل حسن يوسف. وفي مرحلة السبعينيات ظهر محمود ياسين ونور الشريف وحسين فهمي، قبل أن يقلب النجم الأسمر أحمد زكي الطاولة بمقاييس جديدة. وفي العشرين سنة الأخيرة، تألق أحمد السقا وكريم عبدالعزيز وأحمد عز مع عدد من نجوم الكوميديا مثل أحمد حلمي ومحمد هنيدي وعلاء ولي الدين، وهم ورثة الكوميديانات الكبار من نجيب الريحاني إلى فؤاد المهندس وعادل إمام وسعيد صالح ويونس شلبي.

نسائيًا، انتقلت الأذواق من فاتن حمامة وسعاد حسني وهند رستم ومريم فخر الدين ونادية لطفي، إلى ناهد شريف وميرفت أمين ونجلاء فتحي ومديحة كامل وسهير رمزي وناهد يسري، واشتعلت المنافسة بين نبيلة عبيد ونادية الجندي، قبل ظهور ليلى علوي، ثم منى زكي ومنة شلبي وياسمين عبدالعزيز وغادة عادل، ومعهن غادة عبدالرازق وسمية الخشاب وعلا غانم.

شاهد المصريون بشغف جميع حلقات "رجل بستة مليون دولار" للممثل لي ماجور الشهير باسم "ستيف أوستن" وحلقات "المرأة الخارقة" أو "بيونيك وومن" للممثلة لينزاي واجنر، وبعدها حلقات "الرجل الأخضر" قبل حلقات "نايت رايدر" وبعدها بأعمار حلقات "ماجيفر".

وحرص المصريون على متابعة حلقة التاسعة والربع الأجنبية على القناة الثانية مثل مسلسل "الجذور" وبطله "كونتا كينتي"، أو مسلسل "دالاس" ونجمه الشرير "جي آر"، قبل حلقات "نوتس لاندينج" والمسلسل الإنجليزي الكلاسيكي "ناس فوق وناس تحت" أو "أب ستيرز داون ستيرز"، وهذا كان قبل سنوات من المسلسل الياباني "أوشين" وحلقات "الجريء والجميلات" أو "ذي بولد أند ذا بيوتيفول"، وطبعاً مسلسل "فريندز" أو الأصدقاء" بمواسمه العشرة.

وتابع المصريون بشغف حلقات "كولومبو" بطولة بيتر فولك وحلقات "كوجاك" بطولة النجم الأصلع تيلي سافالاس وحلقات "جرائم غامضة" أو

"ميستري موفي" التشويقية في الثالثة والربع على القناة الثانية، وإعلانات "سيجال خمس حروف يتاقلوا بمال" و"إنجرام ونجوم الكرة الأربعة"، و"زجمار للموتسيكلات" و"عنده هوندا وعنده جاوا"، و"ريري" و"اجري بسرعة ياواد ياحسين" و"شهادات الاستثمار فوايدها علينا كتار"، وإعلان "وبعد عشرين سنة تيجي الحاجات تغلى إمم يبقى عملنا إيه"، و"سلام عشان خضر العطار"، و"صلاح الدين حبيب الملايين" وكان يبيع أجهزة تيلفزيون، والإعلانات الثابتة لأوكازيونات شركة بيع المصنوعات المصرية وعمر أفندي، وبيع بالمزاد العلني الخبير المثمن والمصفي القضائي حلمي خزام وناجي خزام، قبل إعلانات "سر شويبس" و"محمود إيه ده يا محمود" و"تخلص من حمامك القديم" و"لاكتويل أي لايك إت"، وبدل الإسماعيلية "خليك شيك"، و"باك بتاعي باك بتاعك"، و"مام إتس مام"، و"جرافينا"، و"ابحث عن وردة تيودور"، و"أولد سبايس وعلامة الرجولة" والسيمفونية الشهيرة مع راكب الأمواج، وعطر "باكوس" للرجال، و"معجون المعاجين أرتيف بالفلورين معجون الأسنان بتحبه الملايين"، وأمواس "ناسيت" ومعجون "جيبس سار" وإعلانات مارلبورو تعال إلى حيث النكهة"، قبل حظر إعلانات السجائر على شاشات التليفزيون ووسائل الإعلام ككل.

قرأ المصريون -وخاصة جيل الشباب منهم- باهتمام ألغاز "المغامرين الخمسة" محب ولوزة بضفيرتها الشهيرة ونوسة وعاطف وتختخ ومعهم الشاويش فرقع والمفتش نبيل وكوب الليمون المثلج في فيلا المعادي وحكايات الكوخ المحترق والرجل القرد وغيرها. وواظب فريق آخر على قراءة "ميكي" و"ميكي جيب" ومعهم عصابة القناع الأسود ومدينة البط وعم دهب وزيزي وتوتو وسوسو ولولو وأبوطويلة شبيه بندق وعبقرينو ومجلة "سمير" ومن الجاني مع أشرف الشريف وعصام وزيكو وجدو وسمورة، وكانت هناك مساحة معينة للمعجبين بمجلة "تان تان" وأيضاً "الشياطين التلاتاشر" التي سارت على نهج المغامرين الخمسة.

اصطف المصريون في طوابير طويلة أمام دور السينما لأول مرة في أفلام "كينج كونج" ثم "الفك المفترس" للمخرج ستيفن سبيلبرج، وشاهدوا بإعجاب فيلم وأغاني "حمى ليلة السبت" مع بزوغ ظاهرة جون ترافولتا على أنغام فريق "بي جيز"، قبل طوابير فيلم الزلزال بعدها بسنوات. وضحك

كثيرون وهم يتفرجون على أفلام "الرجل التخين والرجل الرفيع" لتيرانس هيل وبد سبنسر، وأعجبوا بأفلام الفرنسيين ألان ديلون وجان بول بلموندو وأفلام بطل الألعاب القتالية بروس لي و"وكر الأفعى" و"الرأس الكبير". وبالتأكيد كان هناك نصيبٌ لا يستهان به لجمهور الأفلام الهندية مثل "رام بال رام" و"التوأمان"، كما ظهور أميتاب باتشان وشاش كابور وقبلهم "الفيل صديقي"، ووقع المصريون في غرام فيلم المغامرات "عشرين ألف فرسخ تحت الماء" لكيرك دوجلاس.

على مستوى الفرق والأصوات الغربية، أحبَّ المصريون في منتصف القرن العشرين صوت فرانك سيناترا، واختار جيل السبعينيات والثمانينيات فرق وأصوات "بي جيز" و"بوني إم" و"آبا" وتينا تشارلز. وظهرت موسيقى الديسكو وتبعها ظهور الديسكوتيك قبل أن يهيمن على المشهد مايكل جاكسون ثم جورج مايكل وتنتشر أغاني الثمانينيات وفرق "أها"، و"وام"، و"بيت شوب بويز" و"ديوران ديوران"، ويلمع نجم مغنين مثل بروس سبرينجستين وستيفيووندر وليونيل ريتشي وبوي جورج وبرينس ومغنيات مثل مادونا وويتني هيوستن وسيندي لوبر، وصولًا إلى أديل وبيونسيه، وليدي غاغا، وسيلين ديون، وشاكيرا، وريانا، وكريستينا أغيليرا، وأليشيا كيز، وتيلور سويفت، وكيتي بيري، وماريا كاري، وسيلينا غوميز، وبريتني سبيرز، ومايلي سايرس، وجينيفر لوبيز ونيكي ميناج.

وإذا كان ذوق المصريين اختار زمان محمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ وفريد الأطرش وكارم محمود ومحمد عبدالمطلب، ومن السيدات منيرة المهدية، قبل سطوع نجم أم كلثوم، وناوشتها من بعيد أسمهان وليلى مراد، والدلوعة شادية والشحرورة صباح، مع الصوتين الدافئين فايزة أحمد ونجاة الصغيرة، فإن جيلًا آخر مال إلى محمد منير وعلي الحجار وعمر فتحي، ونجوم الموسيقى العربية محمد الحلو وسوزان عطية وتوفيق فريد، ومحمد ثروت ونجم الشباب سمير الإسكندراني وفرق "الجيتس" و"المصريين" و"فور إم" و"الأصدقاء"، وقبلهم كانت النجوم الصاعدة مثل عماد عبدالحليم وعفاف راضي وكان نجم هاني شاكر قد خفت بشدة قبل أن يكتشف نفسه بأغنية "علّي الضحكاية"، وبعدهم بفترة بدايات سميرة سعيد وعزيزة جلال وميادة الحناوي ولطيفة.

عقب مساهمات مهمة لأصوات عذبة في مجال الغناء وفن الموال، مثل محمد العزبي ومحمد رشدي ومحمد طه، منذ منتصف القرن العشرين، خلت الساحة لفترة من ذلك النوع من الغناء، حتى ظهر أحمد عدوية، الأب المؤسس للغناء الشعبي المديني في مصر، ثم لمعت أسماء مثل عبدالباسط حمودة وحسن الأسمر، مرورًا بجيل محمود الليثي ومحمود الحسيني وانتهاءً بأغاني «المهرجانات»، التي أصبحت تُشكل في مطلع الألفية الثالثة بديلًا حقيقيًّا لما يُسمى «التيار الغنائي السائد».

وكانت الحفلات المذاعة في التليفزيون تحييها وردة أو فايزة أحمد بعد وفاة عبدالحليم حافظ، ومنع التليفزيون الرقص الشرقي في حفلاته بعدما كانت فقرة أساسية في جميع الحفلات وكانت نجمات الرقص وقتها سهير زكي ونجوى فؤاد وزيزي مصطفى وهالة الصافي وكانت معظم الرقصات من ألحان محمد عبدالوهاب، وكان نجوم المونولوجست محمود شكوكو وسيد الملاح وأحمد غانم وأحمد الحداد ونبيل فهمي، قبل أن يتألق "صاروخ النكتة" حمادة سلطان.

ودأب كثيرون قبل الذهاب إلى العمل أو المدرسة إلى الاستماع إلى قرآن السادسة ثم حديث الصباح بعده ثم تمارين الصباح على البيانو، التي كانوا يكتفون بالاستماع إليها دون ممارستها وعشق تلاميذ مصر كراسة التسعة أسطر والخط العربي وكراسة الرسم البياني البرتقالية اللون، وأحبت الأمهات الإنصات عبر الراديو إلى أغاني "الثلاثي المرح" مثل "حلاوة شمسنا" و"رايحة فين يا عزيزة" حتى نشرة السابعة، وقبل النزول كان برنامج "طريق السلامة" وكانت مقدمته الغنائية بصوت شادية تقول "بالسلامة ياحبيبي بالسلامة" وصوت المقدمة بصوت صفوت الشريف. ومن الثامنة للتاسعة كانت برامج "كلمتين وبس" و"همسة عتاب" و"أخبار خفيفة" تقديم آيات الحمصاني.

ولعقود طويلة، استمرت حتى الآن، عشق المصريون كرة القدم، وإن كان هناك ميلٌ لدى الشباب في الطبقات المتوسطة والمحدودة للملاكمة والمصارعة ورفع الأثقال، باعتبارها طريق الميداليات والبطولات قاريًا وعالمياً، في حين اختار أولاد الذوات لعبتي التنس في الثمانينيات والتسعينيات، والإسكواش في العقود الثلاثة الأخيرة، لتأكيد الموهبة المصرية التي تعتلي عرش العالم في اللعبة.

وللساحرة المستديرة عند المصريين معسكرات مختلفة، فقد عشق السكندريون "الاتحاد" أو "سيد البلد"، وأغرم البورسعيديون بفريقهم "المصري" بحماسة منقطعة النظير، والحال كذلك في الإسماعيلي بلد فريق الدراويش، الذي أحرز أول بطولة إفريقية للأندية المصرية أمام نادي الإنجلبير الرهيب في موسم 1969-1970.

وظهرت على فترات أندية عريقة نالت حب الجماهير وكانت مزاجهم العالي، مثل الترسانة والأوليمبي وغزل المحلة والقناة.

أما في عموم مصر، فالحب كله كان مقسماً بين مشجعي الأهلي والزمالك وكانت المباريات تذاع يوم الجمعة فقط عصرًا من الاستاد وكان وقتها اسمه استاد ناصر قبل أن يصبح معروفاً باسم استاد القاهرة. في الخمسينيات حتى مطلع السبعينيات، لمعت أسماء لاعبين مثل رفعت الفناجيلي والمايسترو صالح سليم وطه إسماعيل وحمادة إمام وطه بصري وأحمد رفعت ورأفت عطية وعبده نصحي وعلي محسن ومحمود أبو رجيلة ونبيل نصير.

لاحقاً، أغرم الجمهور بلاعبين في الأهلي مثل طاهر الشيخ والخطيب ومصطفى عبده ومصطفى يونس وثابت البطل ومحسن صالح وفتحي مبروك وإكرامي وشريف عبدالمنعم، ومن الزمالك حسن شحاتة وفاروق جعفر وعلي خليل وعادل المأمور، وارتبط التعليق الكروي باسم محمد لطيف قبل علي زيوار وحسين مدكور ثم بعدهم أحمد عفت وعلاء الحامولي، وبين الشوطين كانت هناك رقصة السمسمية لفرقة رضا مع عايدة رياض أو جزء من "الليلة الكبيرة"، قبل أن يحل محلها سداسي شرارة بقيادة عطية شرارة، هناك جيل لم يكن يعرف مدرباً للأهلي غير المجري هيديكوتي (تمامًا كما لم يعرف البعض مدرباً للأهلي غير البرتغالي مانويل جوزيه)، ومحمد نوح يغني مع الجماهير في الاستاد في المباريات الوطنية. وفي الألفية الثالثة، أصبح محمد أبو تريكة "أمير القلوب"، واشتهر عصام الحضري بلقب "السد العالي"، وتألق "صخرة الدفاع" وائل جمعة، وأحمد حسن، وحازم إمام، والمهاجمون أحمد حسام ميدو وعمرو زكي ومحمد زيدان وعماد متعب، والمحترفون محمود تريزيجيه ومحمد النني وأحمد حجازي، غير أن محمد صلاح تجاوز معظم هؤلاء بفضل إنجازاته في مسيرته الاحترافية في أوروبا.

عشق الجمهور البطل محمد رشوان الفائز بفضية الجودو بدورة لوس أنجلوس وكيف لم يقم بالتغلب على بطل العالم الياباني المصاب في قدمه اليسرى ورفض أن يلعب عليها حتى خسر الذهبية ولكنه كسب احترام العالم. بعدها بسنوات، نال المصارع كرم جابر شعبية كبيرة بعد أن فاز بذهبية المصارعة في أوليمبياد 2004.

تابع مباريات التنس في رولان جاروس وويمبلدون بصوت المعلق الجميل عادل شريف ونجوم مثل بيورن بورج وجون ماكنرو وكريس إيفرت ومارتينا نافراتيلوفا قبل ظهور المشاغب "بوم بوم" أو بوريس بيكر، ونجوم مثل ناديا كومانتشي في الجمباز قبل أن تظهر الأمريكية ماري لو والعداء مايكل لويس والروسي سيرغي بوبكا وهو يتخطى حاجز الستة أمتار بالقفز بالزانة والعداءة الحافية الجنوب إفريقية زولا بد، وسعيد عويطة ونوال المتوكل من المغرب، وكاربوف وكاسباروف في الشطرنج. ولفترة طويلة، عايش الجمهور عقدة شمال إفريقيا ومباريات تونس والجزائر والمغرب وهدف محمود الخطيب في مرمى تونس عام 1977، وهدف طاهر أبو زيد في مرمى الحارس المغربي بادو الزاكي عام 1986، ورسخت في الذاكرة أسماء مثل الجزائري الأخضر بللومي الذي مُنع من دخول مصر بعد اتهامه بالتعدي على طبيب مصري مما أفقده عينه. ولا بدَّ أن نشير إلى تعلق مصريين بالمدرب العراقي الشهير عمو بابا ومجلة "الصقر" الرياضية الصادرة في الدوحة بطبعتها الأنيقة وسعرها الزهيد.

وبعد تجربة "ثلاثي أضواء المسرح"، لمعت نيللي مع فوزاير رمضان لتصبح أحلى ما على الشاشة في الشهر الفضيل مع المخرج فهمي عبدالحميد و"الكروما" واستعراضات حسن عفيفي، وسط تسابق على حفظ أغاني المقدمة والنهاية. وأدمن المصريون التعليقات والنقاشات بعد الفوازير والاختلاف على الحل، قبل أن نشاهد بعدها بشهور حلقة إعلان أسماء الفائزين وسط أجولة من الخطابات تصل للملايين. في فترةٍ لاحقة، خطفت فوازير شيريهان القلوب.

في الستينيات ومع بداية انطلاق بث التليفزيون المصري في العيد الثامن لثورة 23 يوليو، نجح مسلسل "هارب من الأيام" الذي يعتبر أقدم مسلسل

مصري تم إنتاجه وعرض لأول مرة عام 1962 في "لم شمل" الأسر العربية، وليست المصرية فقط حول شاشة التليفزيون، وأثناء عرض حلقات المسلسل كانت الشوارع تخلو من المارة، ويجلس أفراد الأسرة أمام هذا الاختراع الذي أحدث ثورة وقتها لمشاهدة ومتابعة مغامرات الهارب من الأيام، وهو النجم الراحل عبدالله غيث، ومشاركة كل من توفيق الدقن وحسين رياض ومديحة سالم وكمال ياسين مع المخرج نور الدمرداش. وتابع الجمهور بشغف وقائع مسلسل "القط الأسود"، الذي كان من أوائل المسلسلات البوليسية المصرية وأُنتج عام 1964، وكتب قصته محمد المازني، ومن إخراج عادل صادق، ومن بطولة عمر الحريري، توفيق الدقن، مديحة سالم، إحسان القلعاوي، سامي سرحان، وكان المسلسل عدد حلقاته 8 حلقات.

واتفق مزاج المصريين مع مسلسل "الضحية"، الذي بدأ عرضه في سنة 1964، وبلغ عدد حلقاته 15 حلقة، وهو من بطولة سميحة أيوب، عبدالله غيث، عبدالوارث عسر، ناهد سمير، حمدي غيث، أمين عنتر، ومن تأليف عبدالمنعم الصاوي، وإخراج نور الدمرداش.

وتابع الجمهور أيضاً مسلسلات "شرارة" لمحمد عوض و"حنفي الونش" لمحمد رضا و"علي بيه مظهر" لمحمد صبحي و"الشاطئ المهجور" لحسن يوسف و"الأفعى" لمديحة كامل و"مبروك جالك ولد" لنيللي قبل ظهور مسلسلات "أبنائي الأعزاء شكرًا" أو "بابا عبده" لعبدالمنعم مدبولي و"أحلام الفتى الطائر" أو "إبراهيم الطاير" لعادل إمام، و"حكايات ميزو" لسمير غانم و"عيون" لفؤاد المهندس ويونس شلبي، ومسلسل "غدًا تتفتح الزهور" لمحمود ياسين ووردة وأغنية "العربية زوبا"، و"زينب والعرش" لسهير رمزي ومحمود مرسي وكمال الشناوي، ومسلسل "البرادعي" لسهير البابلي ومسلسل "هي والمستحيل" لصفاء أبو السعود و"الحرملك" لبوسي وكرم مطاوع، و"أديب" لنور الشريف و"القرين" لمحمود ياسين وأجزاء مسلسل "محمد رسول الله" الديني وشخصية "هامان"، وفوازير "عمو فؤاد رايح يصطاد" ثم فوازير "عمو فؤاد رايح الاستاد" وفوازير "عمو فؤاد بيلف بلاد"، و"العمدة الآلي" وكارتون "حكايات سندباد" و"علي بابا" و"ياسمينة" وكارتون "زينة" و"نحّول"، قبل أن نصل إلى كارتون "مازينجر" و"جريندايزر"، وقبلهم في زمن الأبيض والأسود كانت مسلسلات الخماسية تأليف عبدالمنعم الصاوي

"الساقية" و"الضحية" و"الرحيل" ومنها تم أخذ اسم الساقية على المجمع الفني بالزمالك، وحلقات "عادات وتقاليد" لعقيلة راتب وعبدالعظيم عبدالحق وعبدالحفيظ التطاوي في دور الشيخ "سنطاوي"، وكان ينادي زوجته بـ"الهم الكبير"، والتي تنتهي دائماً بالجملة الشهيرة "توبة والنبي توبة"، والمسلسل البوليسي ليوم الجمعة بعنوان "البقية تأتي" لعمرالحريري ومجدي وهبة في دور مفتشي المباحث، فيقدم اللغز الساعة الخامسة وحل اللغز بمعرفة بطلي العمل في التاسعة والربع، وكانت توقعات معظمنا غلط لحرفية كاتب المسلسل العالية.

في عقود لاحقة، أغرم المصريون بمسلسلات خالدة مثل "رأفت الهجان" الذي صنع نجومية كبيرة لمحمود عبدالعزيز، كما أصبح السيناريست أسامة أنور عكاشة علامة تجارية بمسلسلاته المكتوبة بإتقان، مثل "الشهد والدموع"، و"ليالي الحلمية"، و"رحلة أبو العلا البشري"، و"أرابيسك"، و"الراية البيضا"، و"زيزينيا"، كما أحبوا فريد شوقي في المسلسل الخفيف "البخيل وأنا" (1991)، وعشقوا سعاد حسني وأحمد زكي في "حكايات هو وهي" (1985)، ونور الشريف في "لن أعيش في جلباب أبي" (1995)، وعرفوا قطوفاً من تاريخهم المنسيّ عبر مسلسل "الملك فاروق" (2007)، ودخلوا عالمًا غرائبيًا في "السبع وصايا" (2014).

وسيطر على اهتمام الجمهور البرنامج الإذاعي "ربات البيوت" بصوت صفية المهندس و"عيلة مرزوق أفندي" و"خالتي بمبة" التي تقدم شخصيتها ملك الجمل وتنهيها بجملة "يا عيني عليا"، وعلي فايق زغلول وبرنامج "الغلط فين" قبل أن يطلقوا عليه "مسرح المنوعات"، وكذلك "أوائل الطلبة" والجدية في التقديم والرهبة في أجوبة الطلبة، وبرنامج "محو الأمية" بمقدمته الغنائية الشهيرة "ياللي انحرمتوا من .. التعليم السكة لسه قدامكوا .. من غير ماتدفعوا ولاّ مليم إذاعتنا ناوية تعلمكوا .. ياللا بقى ومعانا .. هاتوا ورقة وقلم ومرايا .. وإسمعوا ويانا".

وقبل الجينز والبودي والبلوزة كان جمال الفتاة أساسه الفستان والتايير والشنطة من نفس لون الحذاء والمكياج كاملًا وهادئًا. ثم ظهرت موضة الشارلستون والهيبيز والميني جيب قبل ظهور الجينز من ماركات "إف يو إس"،

و"سونيتي"، و"مومينتو". وفي مطلع الثمانينيات بدأ انتشار الحجاب، وربما كانت التسعينيات هي مرحلة انتشار النقاب.

القارئ للصحف، ظل من عشاق مقالات محمد حسنين هيكل من الخمسينيات حتى السبعينيات، ثم أصبح يفضل قراءة أعمدة الصحف، مثل عمود أحمد بهاء الدين بعنوان "يوميات" في "الأهرام"، وعمود "فكرة" بقلم مصطفى أمين في "الأخبار"، و"مواقف" أنيس منصور في "الأهرام"، و"نص كلمة" لأحمد رجب، و"علامة استفهام" لعبدالسلام داود، ونبيل عصمت في الصفحة الفنية تحت عنوان "أبو نضارة" وكتابات محسن محمد في "الجمهورية"، و"شيء ما" لنادية عابد بقلم أحمد بهاء الدين في مجلة "صباح الخير" قبل أن يكتبها مفيد فوزي، وكان يكتب في "صباح الخير" لويس جريس وحسن فؤاد ورؤف توفيق، واندهش كثيرون لرسومات حجازي وأشعار فؤاد قاعود، كما كان يتابع يومياً كاريكاتير وأشعار صلاح جاهين في "صباح الخير" ثم "الأهرام"، وكانت مجلة "حواء" هي المجلة النسائية الوحيدة وبها "باترون" هدية، ومجلة "الكواكب" هي المجلة الفنية الوحيدة وكان يرأس تحريرها حسن إمام عمر وقبله كمال النجمي، أما المجلات الفنية الأخرى فكانت لبنانية مثل "الشبكة" عن دار الصياد و"الموعد" و"نورا" لمحمد بديع سربية، ومجلة "سمر" وهي عبارة عن قصص فوتوغرافية مصورة لنجوم إيطاليين بالأبيض والأسود وهم نجوم معروفون للقارئ مثل كاتيوشا الجميلة وفرانكو داني وكانت صورهم بوسترات تعلق في غرف نوم المراهقين في ذلك الوقت.

وقبل عصر الفضائيات، تابع الجمهور لأول مرة بدء القناة الأولى الإرسال في العاشرة صباحًا يوم الأحد فقط وما يسمى باليوم المفتوح قبل أن يسموه البرنامج المفتوح، كانت بداية الإرسال دائماً في الثانية ظهرًا للقناة الأولى والخامسة عصرا للقناة الثانية. كان اليوم المفتوح حدثًا غير عادي إذ كان المتفرج يتلهف على بدء التليفزيون إرساله صباحاً وكان يقدم فصلًا من مسرحية وحلقة من مسلسل مشهور وأغنيات وينتهي في الثانية ظهرًا بفيلم اليوم المفتوح (أبيض وأسود) ويقدم فقرة عن نجوم الفيلم وبذاكرة جبارة عبدالله أحمد عبدالله الشهير باسم "ميكي ماوس" وقصص حياة أنور وجدي ونجيب الريحاني وإسماعيل ياسين ومحمد فوزي.

على مستوى التفاصيل اليومية والخاصة، انتشر في السبعينيات والثمانينيات صابون الوجه هو صابون "جيم حداشر" و"ميم اتناشر" ويصرف على بطاقة التموين شأنه شأن مسحوق الغسيل وكان هناك "رابسو" وشعاره "يغسل بدون مجهود"، و"سافو" وشعاره "غسيلك أكثر بياضًا"، و"سوبر نيون" ولم يكن منظفاً فعالًا. أما الشاي فكان هناك فقط شاي التموين وهو إمّا شاي "الجمهورية" أو "مبروك" أو "شمتو". والسمن كانت تسمى "مسلي"، وكان هناك مسلي "السلطان" و"الممتاز"، وكانت السجائر "كليوباترا" في علبة كرتون بها عشر سجائر كل خمس سجائر في صف وتفتح مثل علبة الكبريت وأنواع أخرى مثل "الفلوريدا"، وكان الكيروسين يباع بالكوبونات على بطاقة التموين، وكانت العطور هي فقط "الشبراويشي" و"قسمة" و"أنوثة" و"خمس خمسات". ومن المنتجات الغربية راجت أسماء مثل "أزارو"، و"أراميس"، ومن الأنواع الحريمي كان هناك "شانيل" نمرة خمسة و"فيدجي"، ومن المياه الغازية اعتاد المصريون على "سيكوكولا"، و"سيكو أفندي" بعدما اختفت تدريجياً "الإسباتس" و"السيدر" و"الليمونادة"، قبل ظهور "شويبس"، وانتشار "بيبسي" و"كوكاكولا" وباقي أنواع المشروبات الغازية.

وقبل ألعاب "فيفا"، كانت التسلية الأنيقة تعني لعب "الأتاري" ذي الثماني لعبات وكان الطلبة يتركون مذاكرة دروسهم ويستهلكون وقتهم بالساعات وهم منخرطون في لعبات مثل عبور الشارع أو التزلج أو سباق السيارات بشكل سيارة أشبه بالشخبطة.

جماهيريًا، نالت الصدارة أفلام حسن الإمام مثل "خلي بالك من زوزو"، و"بالوالدين إحسانا"، وأفلام مثل "حمام الملاطيلي" و"الصعود إلى الهاوية"، و"قطة على نار"، و"أفواه وأرانب"، و"رجب فوق صفيح ساخن" الذي استمر 47 أسبوعاً، و"سواق الأتوبيس"، و"العار"، و"الباطنية"، و"انتبهوا أيها السادة"، و"المذنبون"، و"خمسة باب"، و"خائفة من شيء ما"، و"جنون الحب"، و"المرأة التي غلبت الشيطان"، قبل أن يكتب جيل جديد صفحة أخرى في كتاب الشهرة بدءًا من "إسماعيلية رايح جاي"، ويظهر بعدها زمن محمد سعد بشخصية "اللمبي"، ومحمد رمضان" الذي يقول عن نفسه إنه "الملك" و"نمبر وان".

مملكة الموضة.. سلطة الغواية

تتجاوز الموضة حدود الأزياء. إنها المسافة بين ما نرتديه وما نعبّر عنه بالثياب.

إنها محاولة شطب الإغواء مع استخدام الإمكانات المتاحة، عبر حيل الموضة المجنونة التي لا تلغي الذكاء. البعض يراها مساحة للحرية، والبعض الآخر يجد فيها أسوأ السيناريوهات التي يرسمها العقل الماكر لمصممي الأزياء ومنفذيها.

ربما لهذا تزداد أهمية كتاب «مملكة الموضة زوال متجدد»، تأليف الفيلسوف الفرنسي، جيل ليبوفتسكي، ترجمة الدكتورة دينا مندور، الذي صدر عن المركز القومي للترجمة.

ففي الكتاب استقراء فكري وفلسفي رصين وممتع للموضة، من حيث كونها نوعاً من التعبير التراتبي، وتجسيدًا للتنافس بين الطبقات، ومثالًا على جمالية الغواية. بل إن ليبوفتسكي يأخذ القارئ في جولة إلى عالم التصميم وحمى الاستهلاك وهيمنة الجديد، ويستوقفك عند لافتات الإعلانات الأنيقة والصادمة، كما يستكشف دور وسائل الإعلام في تعزيز سلطة الغواية.

ولكن، ما الذي يدفع فيلسوفاً ذائع الصيت وعالم اجتماع مرموقاً مثل جيل ليبوفتسكي إلى الحديث والاهتمام بأمر مثل الموضة، يبدو للكثيرين كموضوع ثانوي أو عنصر رفاهية بحت تتمتع به الإنسانية؟

ترى دينا مندور أن ليبوفتسكي اشتهر بالحديث عن سلوكيات الإنسان، في مجتمع ما بعد الحداثة، أسماه مجتمع «الحداثة المفرطة» عبر الاهتمام بموضوعات تجلت في كتبه السابقة مثل «زمن العدم» (1983)، «مجتمعات الإخفاق» (2006)، «السعادة المفارقة» (2006)، و«تجميل العالم» (2013) وصولًا لآخر كتبه «عن الخفة» (2015).

يرتحل ليبوفتسكي في تاريخ «مملكة الموضة» عبر أزمان بعيدة، مرورًا بمسيرتها وما شهدته من أنماط، لا ثابت فيها إلا صيحة التغيير شبه اليومي

في ما يخص ذلك العالم البراق، بكل من فيه من تفاصيل صغيرة تصنع الفوارق، وتضفي مسحة سعادة على القماش والمواد التي كانت محايدة.

تأتي نقاشات الكتاب المثيرة، في محاولات للفهم عبر طرح الكثير من علامات الاستفهام حول الموضة؛ ما بين الوعي الزائف والاغتراب والإغواء وتحويل البشر إلى سلعة متغيرة والهوس بالمظهر، وبين تلك الإمبراطورية التي لم تعد مجرد متعة جمالية، أو ديكور للحياة الجماعية «لكنها حجر الزاوية.. وصلت إلى أوج قوتها، فقد تمكنت من إعادة تشكيل المجتمع كله في صورتها: كانت هامشية، وأصبحت الآن المهيمنة».

يثير الفيلسوف الفرنسي منذ العنوان الإشكالي تساؤلات بالجملة، حول تلك المملكة التي لا تعرف للاستقرار معنى، ولا تحترم التقاليد بالمرة، إذ تتسم بالزوال المتجدد، وحمى الابتكارات اليومية.. موضة تلوح مع كل شروق شمس تقريباً، لتغيب موضة أخرى، إذًا كيف تحتل الظاهرة القصيرة الأجل مكانة في التاريخ؟ وكيف تحركت من الهامش إلى المركز لتسيطر على العقول؟ ولماذا يحدث ذلك في الغرب بشكل خاص؟ وكيف يمكن لعصر هيمنة التقنية والتقدم العالمي أن يكون على حد سواء عصر الموضة اللامعقولة؟

يستعرض جيل ليبوفتسكي تاريخ الأزياء، وإيقاعاته المتلاحقة، منذ قرون، وارتباط الموضة بشكل خاص بانتظام المجتمع، وتشكل ملامح الاستقرار، فكل دولة حرصت على تميزها بزيّ ما، لتختلف عن جيرانها، وفي فترة لاحقة أصبحت هناك منارات للموضة، يستوحي منها الجميع، وتفرض ذوقها الخاص على سواها، تماما كما كانت تصنع طبقة النبلاء وذوي النفوذ؛ من كانوا بمنزلة صورة تسعى طبقات عدة لتقليدها، والسير على منوالها في ما يتعلق بالمظهر، وكذلك سمات البطولة والفروسية.

لم يتوقف المؤلف عند البعد التاريخي والاجتماعي في دراسته، وإنما انتقل إلى مناطق أكثر إثارة في تاريخ الموضة، مثل نشوء الماركات العالمية وكيف استطاعت أن تجذب في ركابها، رغم الأثمان الباهظة لأزيائها، عددًا متزايدًا من الزبائن والمهتمين بها، ومن ثم مواجهة تلك الماركات لتهديد صناعة الملابس الجاهزة التي انتشرت في جميع أركان العالم بشكل سريع، وكانت تحاكي تصاميم الأزياء الراقية والماركات العالمية مع الاستغناء عن بعض التفاصيل، فيوضح الكاتب كيف تطور هذا الصراع وكيف تم حسمه.

يحفل كتاب «مملكة الموضة: زوال متجدد» الذي يقع في 290 صفحة، بالكثير من «زعزعة المظهر» إلى الماركات المسجلة في متطلبات عدة، وليست الأزياء فحسب، وما يطلق عليه صاحب الكتاب جيل ليبوفتسكي، الموضة المكتملة، التي تحاول أن تغلف الحياة جميعها، وانتشرت في كل أنحاء العالم، ولم تترك أحدًا، إذ تسعى طبقة ما «دنيا» إلى محاكاة طبقة ارستقراطية أعلى، ما يجعل الأخيرة تحاول البحث عن موضة جديدة تثبت بها تميزها لتستمر الدائرة الحلزونية، على حد وصف مترجمة الكتاب دينا مندور في المقدمة.

يقول المؤلف: «لقد دخلنا إلى مرحلة جديدة من عمر المجتمعات الحديثة التي تقوم على الغواية والزوال والتمايز الهامشي، لقد ظهرت الموضة المكتملة كوسيلة داعمة للمجتمعات المتحررة، وناقلة لا تضاهى للأنوار وللديناميكية الحديثة».

لا ينظر المفكر الفرنسي في تاريخ الأزياء الراقية، والقطع الفخمة الباهظة الثمن، بل يتطرق كذلك إلى كل ما يصلح للارتداء، والرائج الشعبي البسيط، والأزياء العملية التي وحّدت المظهر، وصارت أكثر تنوعاً، وحققت نوعاً من المساواة، وديمقراطية الشكل، كما الحال مثلًا في الملابس الرياضية التي فرضت نمطاً مغايرًا مريحاً ومنطلقاً، وخالياً من عقد فساتين السهرة البراقة.

كتاب «مملكة الموضة زوال متجدد» يتحدى نهر التقاليد ويكشف الصراع الأزلي بين نفوذ الأسلاف ونفوذ الحداثة.

أوقفوا جنون الاجتماعات!

الاجتماعات المطولة صداع في رؤوس المشاركين فيها.

من المفترض أن تُحسّن الاجتماعات الإبداع والإنتاجية، لكنها تفعل العكس عندما تكون مفرطة، أو مدرجة في التوقيت الخاطئ، أو مُدارة بشكل سيء، أو الثلاثة معاً. هذه المشكلات تؤثر سلباً على المؤسسة بأكملها، وتتطلب إصلاحات منهجية.

في مقابلات أجرتها دورية «هارفارد بزنس ريفيو» (العدد 10- 2017) مع مئات المديرين التنفيذيين، في مجالات تتراوح ما بين التقنية المتقدمة وتجارة التجزئة، والمستحضرات الدوائية والاستشارات، شكا كثيرون من أنهم يشعرون بالقهر بسبب اجتماعاتهم، سواء أكانت رسمية أو غير رسمية، تقليدية أو ذكية، وجهاً لوجه أو عبر وسيط إلكتروني.

64% من المستطلعة آراؤهم في دراسة «هارفارد بزنس ريفيو» قالوا إن الاجتماعات تأتي على حساب التفكير العميق، و65% قالوا إن الاجتماعات تحول دون إكمال عملهم، و71% أفادوا بأن الاجتماعات المطولة أو المفرطة غير مثمرة وغير فعالة، و62% ذكروا أن الاجتماعات تُفوِّت فرص التقريب ما بين الأعضاء.

تلك الشكاوى تؤيدها أبحاث تبين أن الاجتماعات ازدادت طولًا وتواترًا على مدى السنوات الخمسين الماضية، لدرجة أن المديرين التنفيذيين يقضون فيها ما متوسطه نحو 23 ساعة أسبوعياً، بعد أن كان المتوسط أقل من 10 ساعات في الستينيات، وهذا لا يشمل كل التجمعات العشوائية التي لا يتم إدراجها في جدول الأعمال.

تقول كاتبة الموضوع ليزلي ايه. بيرلو الأستاذة في كلية هارفارد للأعمال: لقد كُتِبَ الكثير عن هذه المشكلة، بيد أن الحلول المقترحة عادةً ما تكون سطحية، مثل: ضع جدول أعمال، اعقد اجتماعك واقفاً، انتدب شخصاً ليحضر مكانك، وما إلى ذلك.

غير أن التحسن الحقيقي يتطلب تغييرًا منهجياً؛ لأن الاجتماعات تؤثر على كيفية تعاون الناس مع بعضهم بعضاً وكيفية إنجازهم لأعمالهم.

مع ذلك، نادرًا ما يتم التفكير في إحداث تغيير من هذا القبيل. فعندما بحثت المجلة المتخصصة في علة تحمل الناس للضغط الذي تفرضه الاجتماعات على وقتهم وعلى عقولهم، اكتشفت شيئاً مثيرًا للدهشة، حيث يدافع المستاؤون من الاجتماعات عنها أيضاً وبشغف كبير أحياناً، باعتبارها «شرًا لا غنى عنه».

تأمل ما يقوله أحد كبار المسؤولين التنفيذيين في مجال صناعة المستحضرات الدوائية على مدونة شركته:

«أعتقد أن غزارة الاجتماعات في شركتنا هي الضريبة الثقافية التي ندفعها من أجل بيئة التعلم الشاملة التي نود تعزيزها، وإنني لأرحب بذلك. إن كان البديل للمزيد من الاجتماعات هو مزيد من صنع القرارات الاستبدادية، وقلة المدخلات من جميع المستويات في المؤسسة بأكملها، وفرض أقل لضمان الاتساق والتواصل عن طريق التفاعل الشخصي، فلتعطوني إذن المزيد والمزيد من الاجتماعات في أي وقتٍ كان».

لا شك في أن الاجتماعات ضرورية لتمكين التعاون والإبداع والابتكار، فهي غالباً ما تعزز العلاقات وتضمن تبادل المعلومات بشكل مناسب، ومن ثم تقديم فوائد حقيقية، ولكن لماذا يجادل أي شخص في الدفاع عن الاجتماعات المفرطة، لا سيما عندما لا تروق للبعض؟

السبب هو أن المديرين التنفيذيين يودون أن يكونوا جنودًا مثاليين. ذلك أنهم عندما يضحُّون بوقتهم ورفاههم من أجل الاجتماعات، يفترضون أنهم بذلك يفعلون ما هو أفضل للشركة، ولا يدركون تكاليف ذلك بالنسبة للمؤسسة، فهم يتغاضون عن الخسائر الجماعية في الإنتاجية وفي التركيز والمشاركة.

من ناحية الوقت، ثمة مضيعة حقيقية هنا، فكل دقيقة تُقضى في اجتماع عديم الفائدة تستهلك الوقت في العمل الفردي الذي لا يقل أهمية عن الإبداع والفعالية. ومن ناحية أخرى تعرقل جداول الأعمال الحافلة بالاجتماعات «العمل العميق»، وهو تعبير يستخدمه أستاذ علوم الكمبيوتر في جورج تاون، كال نيوبورت، ليصف القدرة على التركيز دون تشتت على مهمة تتطلب جهدًا إدراكياً أو إبداعياً.

ثمة مشكلة أخرى، ألا وهي الثمن الباهظ الذي تدفعه الشركات مقابل الاجتماعات المدارة بشكل شيء. هناك عادةً مشكلات تبدأ من الخروج عن موضوع الاجتماع، والشكوى، مرورًا بالانتقادات التي تحوِّل الاجتماع إلى «سوق».

ينعكس ذلك على مدى رضاء المشاركين في الاجتماعات عن أنفسهم وعن الشركة التي يعملون لديها.

والحل؟

ربما يجب أن تحدد المجموعات أولًا أي نوع من الوقت تهدره اجتماعاتهم عادة، وقت المجموعة، أم وقت الفرد، أم كلاهما. ثم يمكنهم بعد ذلك اتباع عملية للتغيير مكونة من خمس خطوات: (1) جمع الانطباعات من كل عضو، (2) تفسير تلك الانطباعات معاً، (3) اختيار هدف للمجموعة لتحسين الاجتماعات التي تبدو ذات صلة ومحفزة شخصياً، (4) قياس مدى التقدم، (5) التحقق بانتظام للتأكد من عدم رجوع الموظفين إلى الأنماط القديمة.

لا يصح أن تكون الاجتماعات عبارة عن فخ نصبته لنا ثعالب ترتدي ملابس رسمية؛ ولذا يمكن أن تكون مسارًا للتغيير البنّاء، وتحسين الإنتاجية، والتواصل، وتكامل عمل الفريق، ناهيك عن الرضا الوظيفي والتوازن ما بين الحياة الشخصية والعمل.

المهم أن نفعل شيئاً لوقف جنون الاجتماعات!

الشفاهية الإلكترونية ومصير الكتابة

تطرح الشفاهية الإلكترونية، بمختلف مظاهرها التعبيرية المقتضبة المتشظية في عالم شبكة الإنترنت، أسئلة متعددة حول التوجهات الحضارية الإنسانية الحالية بين التقدم والتراجع.. أهو تقدمٌ حضاري في موجة جديدة، أم هو انحسار ثقافة البشرية التي تنزع نحو استثمار طاقات اللغة الكامنة وراء الفعل الكتابي التدويني الذي هيمن بصورة أو بأخرى على المنتج الثقافي الإنساني منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة ماضية؟ الآن، نحن، حضارياً، في مفترق طرق ثقافة، أي في مفترق طرق (هوية).

تراجع فعلُ الكتابة في ظل ولادة وظهور «الشفاهية الإلكترونية»، التي خرجتْ من رحم المنظومات الشبكية ووسائل التواصل الاجتماعي.

وبصيغة أكثر شمولية: نحن أمام انحسار ثقافة الحضارة الكتابية اتصالياً، وبالتالي انحسار تأثيرها. في المقابل نحن أمام بروز تطبيقات البيئة الاتصالية الإلكترونية الجديدة، وبالتالي بروز تأثيرها ومن ثم تشكّل ثقافة الحضارة الشفاهية الإلكترونية، وكأن البشرية تعود من حيث انتهت إلى حيث ابتدأت. إنه الانتقال من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية أخرى. انتقال من مرحلة الكتابة اتصالياً إلى مرحلة الشفاهية الإلكترونية.

هذه الشفاهية الإلكترونية قائمة على استخدامات تطبيقات ومواقع التواصل الاجتماعي. التغريدة الموجزة في تويتر والصيغة الاتصالية في فيسبوك، والصورة في انستغرام والتسجيلات في المرئية «سناب شات»، وفق توصيف والتر أونغ. هي في حقيقتها فعل شفاهي إلكتروني جديد يقوم على استثمار الاقتصاد اللغوي المرتكز على قيم الخطابية والمباشرة والبلاغة والتذكر السريع والانتشار والانفعال.. على العكس من فعل الكتابة المرتبط بالفكر والقراءة والتحليل وبالحالة الواعية. يقول الرئيس التنفيذي لشركة «سناب شات» جو ويزينثال: «يتساءل بعض الناس لماذا تلتقط ابنتهم 10 آلاف صورة في اليوم، وما لا يدركونه أنها لا تحتفظ بشيء من تلك الصور، إنها فقط تتحدث»، لاحظ صيغة الشفاهية الإلكترونية وأدواتها. إنها الصورة والسنابة والتغريدة حالة الانفعال عامة.

لا ينبغي الاستهانة بثورة الصورة، التي لا يمكن الكتابة حولها، بل مصحوبة بكلمات مسموعة، بل يمكن القول إن الشفاهي حاضر حتى عندما نكتب، فالشفاهية كمنطق يمكن أن تكون كتابة، لكنها حافظت على آليات التواصل الشفاهي، بعنفها اللفظي وتفاعلاتها العاطفية المؤثرة، فليس كل ما كتب صار كتابة، ولا كل ما قيل يعتبر شفاهياً، فقد نجد محاضرة مسموعة، لكنها عبارة عن كتابة حصينة ودقيقة، لها مقدماتها وخلاصاتها، لكن التواصل اجتماعياً فرض نفسه، حتى بعنف التحامل على الكتابة والمكتوب، فهناك جماعات تنظم لقاءات، ولا تحتاج لترخيص ولا حضور جسدي، تتناول قضايا مفروضة عليها رقابة ثقافية أو حتى حضارية، لدرجة أن الكتابة بدت في نظر هذه الآليات، تقليدًا تنتظر اندثاره و ربما نهايته، فهل هذه مؤشرات نهاية الكتابة؟

حتماً من الصعب اعتبار الكتابة تقليدًا يمضي إلى الزوال، فهي حاضرة في كل الأشكال التعبيرية، ولن تنمحي ولن تحتاج لمن يدافع عن حقها في الوجود والصراع، فلا يمكن للعالم أن يختزل في الصوت، خصوصاً وأن المنادين بهذه الفكرة، لا يستطيعون الانتصار لها بإلغاء أشكال التواصل الأخرى، مثل اللقاءات الثقافية والفنية، حيث الإنصات يقتضي الحضور الجسدي للمفكر والمبدع، رغم انتشار وسائل العرض الصوتي، هذا على مستوى الفئات العارفة، أما الفئات غير المثقفة، فهي مضطرة لاختيار هذا البديل، بحكم تراجع مستويات التدريس في العالم العربي، إن لم نكن علىٍ حافة إفلاسه، والخطير أن هذه الوسائل التقنية، يعتبرها البعض مفتاحاً لتطور العمليات التعليمية، بحيث تغدو الجامعات غدًا، عبارة عن عروض مصورة، تنوب عن المدرسين، وقد تظهر آليات التلقين عن بعد ونتخلص من المدرسين.

الشفاهية الإلكترونية لها تأثيرات، ينشغل بها حالياً علماء علم الأعصاب، وقد قدموا بعض المؤشرات، أهمها، أن العالم الحديث، انتقل من فردانية متأملة إلى فردانية نرجسية، تنطوي على نفسها، وتفضل أن يسمعها الآخر دون أن يدركها جسدياً، مما فتح الباب أمام ظهور تجييشات عاطفية اتخذت صيغاً نفسية وحتى سياسية في بعض الأحيان، بحيث صار العاطفي أكثر تأثيرًا مما هو عقلي، وبرزت الهويات بشكل عنيف، معتمدة على كل أشكال التدافع، لخلق إقناعيّة عنيفة لفظياً وحتى سلوكياً[292].

[292] حميد المصباحي، التواصل الشفاهي.. كيف ولماذا؟، المجلة العربية، الرياض، العدد 492، أكتوبر 2017، ص 44- 45.

الشفاهية الإلكترونية تمنح الأفراد الإنترنتيين كثيرًا من شعورهم بوجودهم العابر، كهويات افتراضية وطبيعية في آن. إنه الانتماء إلى الوعي الداخلي ارتباطًا بالتعابير المحاكية المقتضبة المتلاحقة، التي تشد الانتباه لفترة أطول، وتلفت النظر بمؤثراتها الآنية، الفاعلة، الآيلة إلى العدم.

ترفعُ المنصات الرقمية شعار التواصل والمشاركة، آخذة في الحسبان مصلحة الربح في التفاعل البشري، لكن «هذا سيقتل ذاك» كما يقول فيكتور هوغو في «أحدب نوتردام». إن الشاشات تمثل تهديدًا للكتب، لكن الجدل القائم هو: إلى أي حدٍ هذا التهديد قائم؟

لقد انتصرت الكتابة على الصور والسرد الشفاهي، ثم انتصر الورق على المسلات والألواح، فهل حان وقت الانتقام العكسي؟ هل انتقلنا من زمن غوتنبرغ إلى عهد زوكربرغ؟

إن القارئ الحديث لا يحتاج الجلوس في مكتبة وطنية، ولا لحقيبة صغيرة يحمل فيها كتاباً ورقياً، فالكتاب الرقمي في «الموبيل» أو «اللاب توب» أو «التابلت»، يقرؤه في المترو والقطار والطائرة والحافلة، وفي المقاهي والمطارات.

ما مصيرنا إذن؟ كيف نحافظ على انتمائنا لذاتنا العميقة، في هذه الموجة الحضارية، ونتواصل في عالم اللابقاء؟!

في تقديرنا أن الشفاهية الإلكترونية لا بدَّ لها أن تصل إلى حالة من الاستقرار من خلال الذاكرة الإلكترونية الخاصة التي ستفرضها آليات التطور الإنساني الإلكتروني، بواسطة المنظومات التكنو-ثقافية، وستتوالد ثقافة المؤسسات الإلكترونية بصورة تحفظ لها منتجاتها من الاتصال والتواصل في شكل ما، يفرض على الأفراد الإنترنتيين طقوساً محددة ورموزًا وآليات تواصل، يمكن أن نراجعها ونعود إليها، تماماً مثلما نفعله بكتاباتنا ومنشوراتنا الورقية.

سيرة موجزة

ياسر ثابت، صحفي مصري، من مواليد ألمانيا عام 1964.

حاصل على درجة الدكتوراه في الصحافة عام 2000.

عمل مديرًا للأخبار في قناة «سكاي نيوز عربية»، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة (2011)، ومنتجاً أول للأخبار في قناة «الجزيرة» في قطر (2002)، ورئيساً لتحرير غرفة الأخبار في قناة «الحرة» في الولايات المتحدة (2007)، ورئيساً للتحرير في قناة «العربية» في دبي، الإمارات العربية المتحدة (2007).

تتضمن قائمة مؤلفاته:

«أبناء البكاء» (دار زين، القاهرة 2019)

«الأهداف لا تعتذر» (دار اكتب، القاهرة 2019)

«مراعي الذئاب» (دار زين، القاهرة 2018)

«يطل الخجل من حقيبتها» (دار زين، القاهرة 2018)

«موسوعة كأس العالم: من أوروغواي 1930 إلى روسيا 2018» (دار كنوز، القاهرة 2018)

«الملك والفرسان الثلاثة: عرب روسيا 2018» (دار كنوز، القاهرة 2018)

«قبل الذروة بقليل» (دار زين، القاهرة 2018)

«قانون رأس السمكة: أمة في خطر» (دار دلتا، القاهرة 2018)

«الجيش والدولة: إدارة البلاد والعباد» (دار زين، القاهرة 2018)

«لصوص وأوطان» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2018)

«فاسدون والله أعلم» (دار دلتا، القاهرة 2017)

«الوزير في الثلاجة: كواليس صناعة وانهيار الحكومات في مصر» (دار دلتا، القاهرة 2017)

«أهل الضحك والعذاب» (دار اكتب، القاهرة 2017)

«سيرة اللذة والجنس في مصر» (دار اكتب، القاهرة 2017)

«موسوعة حصاد الأولمبياد: الدورات الأولمبية في 120 سنة» (دار كنوز، القاهرة 2016)

«باشوات وأوباش: التاريخ السري للفساد» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2016)

«خنجر في المرآة: نصوص ووجوه منسيّة» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«جمرتان: تمارين على النسيان» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«الموت على الطريقة المصرية» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«حرائق التفكير والتكفير: شخصيات وصدمات» (دار اكتب، القاهرة 2016)

«العصا والمطرقة: صراع السلطة والقضاء» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«صديق الرئيس: حكام مصر السريون» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«دين مصر: أمراء الدم والفيديو» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«وطن محلك سر» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«المتلاعبون بالعقول: سقطات الإعلام في مصر» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«حروب الهوانم» (دار اكتب، القاهرة 2015)

«مصر قبل المونتاج» (دار دلتا، القاهرة 2015)

«حكام مصر من الملكية إلى السيسي» (دار الحياة، القاهرة 2014)

«غرفة خلع الملابس: وجوه وقياسات» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«أجمل القتلة» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«ذنب» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«الصراع على مصر: ذئاب مبارك والعهد الجديد» (دار كنوز، القاهرة 2014)

«أيامنا المنسيّة» (منشورات ضفاف، بيروت/منشورات الاختلاف، الجزائر 2014)

«تحت معطف الغرام» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«مراودة» (دار اكتب، القاهرة 2014)

«زمن العائلة: صفقات المال والإخوان والسلطة» (دار ميريت، القاهرة 2014)

«صناعة الطاغية: سقوط النخب وبذور الاستبداد» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«رئيس الفرص الضائعة: مرسي بين مصر والجماعة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«حروب العشيرة: مرسي في شهور الريبة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«دولة الألتراس: أسفار الثورة والمذبحة» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«محاكمة الرئيس: البحث عن القانون الغائب» (دار اكتب، القاهرة 2013)

«شهقة اليائسين: الانتحار في العالم العربي» (دار التنوير، القاهرة 2013)

«قصة الثروة في مصر» (دار ميريت، القاهرة 2012)؛ (طبعة ثانية، مكتبة الأسرة، القاهرة 2013)

«هيا بنا نلعب: عن الأوطان والأوثان» (دار اكتب، القاهرة 2012)

«فضة الدهشة: تغريد على غصن تويتر» (دار العين، القاهرة 2012)

«لحظات تويتر: ألف تغريدة وتغريدة» (دار العين، القاهرة 2011)

«جرائم بالحبر السري» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2010)

«حروب كرة القدم» (دار العين، القاهرة 2010)؛ (طبعة ثانية، دار اكتب، القاهرة 2019)

«فتوات وأفندية» (دار صفصافة، القاهرة 2010)

«فيلم مصري طويل» (مركز الحضارة العربية، القاهرة 2010)

«كتاب الرغبة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2010)

«جرائم العاطفة في مصر النازفة» (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت 2009)

«يوميات ساحر متقاعد» (دار العين، القاهرة 2009)

«قبل الطوفان: التاريخ الضائع للمحروسة في مدونة مصرية» (كتاب «ميزان»، القاهرة 2008)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة 2013)

«جمهورية الفوضى: قصة انحسار الوطن، وانكسار المواطن» (كتاب «ميزان»، القاهرة 2008)؛ (طبعة ثانية، دار كنوز، القاهرة 2013)

«ذاكرة القرن العشرين» (مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة 2001)

«موسوعة كأس العالم» (مدبولي الصغير، القاهرة 1994).

الفهرس